



Marion Müller

Das Schloss als Zeichen des Aufstiegs

Die Ausstattung von Vaux-le-Vicomte im Kontext
repräsentativer Strategien des neuen Adels
im französischen 17. Jahrhundert

HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Das Schloss als Zeichen des Aufstiegs

Höfische Kultur interdisziplinär

Schriften und Materialien des Rudolstädter Arbeitskreises
zur Residenzkultur

Band 5



Rudolstädter
Arbeitskreis
zur
Residenzkultur

Herausgegeben von Annette Cremer, Stephan Hoppe,
Matthias Müller, Klaus Pietschmann

Marion Müller

Das Schloss als Zeichen des Aufstiegs

Die Ausstattung von Vaux-le-Vicomte
im Kontext repräsentativer Strategien
des neuen Adels im französischen
17. Jahrhundert

HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Gedruckt mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf

Siegelziffer D.30

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Publiziert bei Heidelberg University Publishing (heiUP), 2022

Universität Heidelberg/Universitätsbibliothek
Heidelberg University Publishing (heiUP)
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://heiup.uni-heidelberg.de>

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von Heidelberg University Publishing <https://heiup.uni-heidelberg.de> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-819-7

doi: <https://doi.org/10.17885/heiup.819>

Text © 2022, Marion Müller.

Umschlagabbildung: Charles Le Brun und Mitarbeiter,
Decke der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet,
Muse der Malerei, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

ISSN 2629-4486
eISSN 2629-4494

ISBN 978-3-96822-067-3 (Hardcover)
ISBN 978-3-96822-066-6 (PDF)

INHALTSVERZEICHNIS

	Vorwort der Reiheneditor	9
	Dank	11
	Einleitung	13
TEIL I	VAUX-LE-VICOMTE: EINE MAISON DE PLAISANCE IM KONTEXT VON AUFSTIEGSSTRATEGIEN	33
1	Repräsentation des Aufstiegs und Mechanismen gesellschaftlicher Distinktion im 17. Jahrhundert	35
2	Nicolas Fouquets Kunstpolitik im Spiegel seiner Sammlungen	45
3	Vaux-le-Vicomte im Spannungsfeld von Decorum und funktionaler Ausrichtung einer repräsentativen Maison de plaisance	69
3.1	Vaux-le-Vicomte in der zeitgenössischen Bewertung	69
3.2	Das Schloss als Empfangsort	76
4	Das Schloss im Spiegel der Literatur: Ansätze literarischer Vermittlung im Umkreis von Vaux-le-Vicomte	93
4.1	André Félibien	98
4.2	Madeleine de Scudéry	104
4.3	Jean de La Fontaine	112
4.4	Die Texte im zeitgenössischen Vergleich	115
TEIL II	ORDNUNG UND ILLUSION: DIE AUSSTATTUNG DES AUSSENRAUMS	125
1	Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden	127
2	Das Skulpturenprogramm im Garten	139
2.1	Französische Gärten und die Voraussetzungen ihrer Ausstattung	139
2.2	Aufstellung und Programmatik der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte	144
2.3	Die Gartenausstattung von Vaux-le-Vicomte im zeitgenössischen Vergleich	160
2.4	Zur Literarisierung des Gartens bei Jean de La Fontaine und Madeleine de Scudéry	173

Inhaltsverzeichnis

TEIL III	INNOVATION UND OPULENZ: DIE GESTALTUNG DER INNENRÄUME	181
1	Die Ausstattung des Grand Salon	187
1.1	Räumliche Funktionen und Konzepte	187
1.2	Die Stuckausstattung und ihre Autorschaft	191
1.3	Die Entwürfe für das Deckengemälde	194
1.4	Das ikonographische Programm	205
2	Selbstdarstellung im Dienste des Aufstiegs: Das Appartement von Nicolas Fouquet	213
2.1	Die Antichambre d’Hercule	213
2.1.1	Form und Inhalt der Raumausstattung von Charles Le Brun	213
2.1.2	Die Möblierung der Antichambre	235
2.2	Die Chambre des Muses	238
2.2.1	Form und Inhalt der Raumausstattung von Charles Le Brun	238
2.2.2	Die Möblierung der Chambre	264
2.2.3	Jean de La Fontaines poetische Verarbeitung der Tapisserieserie der <i>Histoire de Vulcain</i>	267
2.3	Das Cabinet des Jeux	270
2.4	Die Grande chambre carrée	289
3	Theoretische Reflexionen in Bild und Schrift: Spuren zeitgenössischer Diskurse der Literatur- und Kunsttheorie im Kontext von Fouquets Appartement	295
3.1	Paragone der Künste	295
3.2	André Félibien und die akademischen Debatten um die Perspektive	302
3.3	Grenzen der Lesbarkeit? Zeitgenössisches Bildverständnis und künstlerische Strategien der Vermittlung	306
4	Zurschaustellung von Pracht: Das Appartement des Königs	315
4.1	Die Räume der Enfilade	315
4.1.1	Räumliche Voraussetzungen und Genese der Ausstattung	315
4.1.2	Die Antichambre des Königs	322
4.1.3	Die Chambre des Königs	328
4.1.4	Das Cabinet des Königs	341
4.2	Die Salle à manger	343
4.3	Das Cabinet des bains	353
5	Die Ausstattung der Appartements im Obergeschoss	359
5.1	Das Appartement von Madame Fouquet (Marie-Madeleine de Castille)	363
5.2	Das Appartement von Nicolas Fouquet	370

Inhaltsverzeichnis

TEIL IV	MÖBLIERUNG UND TEXTILE AUSSTATTUNG	375
1	Die Inventarisierungen von Vaux-le-Vicomte und ihre Bewertung	377
2	Vorrang des textilen Mediums? Fouquets Tapisserienbesitz in Vaux-le-Vicomte	383
2.1	Funktionen der Tapisserie im Schloss und die Manufaktur in Maincy	383
2.2	Tapisserien in Vaux-le-Vicomte: Beschreibung und Bewertung im zeitgenössischen Kontext	386
3	Zwischen Prestige und Funktionalität: Die mobilen Objekte in Vaux-le-Vicomte im zeitgenössischen Vergleich	403
	Nachwirkungen eines Mythos: Der Umgang mit der Ausstattung nach 1661	423
	Schlussbetrachtung	431
	Résumé en français	445
ANHANG		449
1	Quellen- und Literaturverzeichnis	451
1.1	Archivalische Quellen	451
1.2	Publizierte Quellen	453
1.3	Literatur	463
2	Abbildungsnachweise und Abkürzungsverzeichnis	495
2.1	Abbildungsnachweise	495
2.2	Abkürzungsverzeichnis	495
3	Verzeichnis der wichtigsten auf Französisch genannten Möbeltypen	497

VORWORT DER REIHENHERAUSGEBER

Die Buchreihe *Höfische Kultur interdisziplinär. Schriften und Materialien des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur* führt die langjährige publizistische Arbeit des 1999 in der thüringischen Residenzstadt Rudolstadt als interdisziplinäre Wissenschaftsvereinigung gegründeten Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur e. V. unter den modernen Konzepten des Open Access und der Print-on-Demand-Verfügbarkeit weiter.

Der Rudolstädter Arbeitskreis verfolgt das Ziel, Forschungen zur spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen höfischen Kultur in Mitteleuropa zu fördern und zu bündeln und dabei eine sowohl interdisziplinäre als auch internationale Perspektive einzunehmen. Grundlage ist dabei ein Kulturbegriff, der sich auf die »Repräsentation« von Lebensstilen in schriftlichen, bildlichen, baulichen und im weitesten Sinne künstlerisch gestalteten Formen beziehen lässt. Theoretische Konzepte und materielle Artefakte spielen gleichermaßen eine Schlüsselrolle, und ihre Erforschung verbindet Expertinnen und Experten aus Universitäten, Museen, der Denkmalpflege und anderen Institutionen der Kulturwissenschaften und des kulturellen Erbes. Wesentliche Forschung wird zudem von freien Forscherinnen und Forschern erbracht und findet hier ebenso ein Forum.

Auf zahlreichen Tagungen, Workshops und wissenschaftlichen Kooperationen mit Universitäten, Museen, Schlösserverwaltungen und regionalen Arbeitskreisen wurde das integrative Programm des Vereins kontinuierlich umgesetzt und hat den Rudolstädter Arbeitskreis als eine der zentralen Wissenschaftsplattformen zum Thema im deutschsprachigen Raum etabliert.

Die vorliegende Reihe wird von den Kunsthistorikern Stephan Hoppe (Ludwig-Maximilians-Universität München) und Matthias Müller (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), der Historikerin Annette Cremer (Justus-Liebig-Universität Gießen) sowie dem Musikwissenschaftler Klaus Pietschmann (Johannes Gutenberg-Universität Mainz) im Namen des Arbeitskreises herausgegeben. Unter dem Qualitätsanspruch der *peer review* folgt die Reihe den akademischen Standards von *Heidelberg University Publishing – heiUP*. Wir danken dessen Beirat für die Aufnahme in dieses innovative Programm der Wissenschaftskommunikation.

In der Reihe *Höfische Kultur interdisziplinär* werden sowohl einschlägige Monographien herausragender Forschungsarbeiten als auch thematisch fokussierte Sammelbände publiziert. Eine zentrale Rolle spielen dabei nicht zuletzt die Ergebnisbände zu den vom Arbeitskreis regelmäßig veranstalteten thematisch ausgerichteten Tagungen.

Annette C. Cremer, Stephan Hoppe, Matthias Müller, Klaus Pietschmann

im März 2022

DANK

Das vorliegende Buch stellt die überarbeitete Fassung meiner Dissertation dar, die 2016 als *cotutelle de thèse* an der Goethe-Universität Frankfurt und der Université Paris-Sorbonne IV angenommen wurde.

Während der Entstehung der Arbeit unterstützten mich zahlreiche Personen in Deutschland und Frankreich in vielfältiger Art und Weise. Mein besonderer Dank gilt meinem Betreuer Thomas Kirchner für seine umfassende und vorbehaltlose Förderung, sowie Alexandre Gady, der die Betreuung auf französischer Seite übernahm und den Fortgang der Arbeit mit zahlreichen wertvollen Hinweisen begleitete. Herzlich bedanken möchte ich mich zudem bei den Mitgliedern der deutsch-französischen Jury meiner Verteidigung – Michèle-Caroline Heck, Arndt Graf und Hendrik Ziegler –, die bereit waren, den zusätzlichen Aufwand eines *cotutelle*-Verfahrens auf sich zu nehmen.

Finanziell ermöglicht wurden meine Recherchen durch verschiedene Stipendien: Die Gerda-Henkel-Stiftung förderte mich durch ein großzügiges Promotionsstipendium, ein DAAD-Stipendium stellte einen längeren Forschungsaufenthalt in Paris sicher und das Institut National d’Histoire de l’Art in Paris unterstützte meine späteren Archivrecherchen durch zwei weitere Reisestipendien.

Für die Aufnahme des Buches in die Reihe „Höfische Kultur interdisziplinär. Schriften und Materialien des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur“ danke ich den Herausgeber*innen Annette Cremer, Stephan Hoppe, Matthias Müller und Klaus Pietschmann, die mir zudem die Chance gaben, einen Teil meiner Dissertation im Rudolstädter Arbeitskreis vorzustellen. Anja Konopka möchte ich für die sehr gute Betreuung der Publikation und Sabine Mischner für das sorgfältige und aufmerksame Lektorat danken.

Besonderer Dank gebührt Catherine Salin für ihre unschätzbare Unterstützung bei der Lektüre der teils schwer zu entziffernden französischen Inventare; ebenso der Familie de Vogüé, und insbesondere Alexandre de Vogüé, in Vaux-le-Vicomte, die mir stets die Türen des Schlosses geöffnet und meine zahlreichen Fragen bereitwillig und geduldig beantwortet hat.

Für einen bereichernden Austausch, fachkundige Hinweise und vielfältige Unterstützung danke ich zudem Stephanie Bung, Nicolas Courtin, Florian Dölle, Franz Engel, Lynda Frenois, Bénédicte Gady, Christine Howald, Caroline zum Kolk, Axel Lambrette, Flavie Leroux, Baptiste Moreau, Romuald di Noto, Delphine Passelande, Auguste Perrodin, Alexandra Pioch, Johanna Preusse, Christian Quaeitzsch, Stefan Rath, Sabine Spohner, Susanne Sütterlin, Clara Terreaux, Camille Vallaud, Hendrik Ziegler und Margarete Zimmermann. Schließlich gebührt mein Dank meinen Eltern Herbert und Ingeborg Müller sowie François Giroux – für ihre stete Rückendeckung und ihr besonderes Engagement.

EINLEITUNG

In seiner um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenen Beschreibung von Paris zeigt sich der französische Historiker und Autor Henri Sauval von einem nahezu unüberschaubaren Anstieg der Menge neu errichteter Landsitze im Pariser Umland beeindruckt. Weder sieht er sich in der Lage, ihre tatsächliche Anzahl zu benennen, noch den dort beobachteten Aufwand und ostentativen Luxus angemessen wiederzugeben.¹ Ein näherer Blick auf die von Sauval besonders hervorgehobenen Beispiele offenbart, dass die Bauherren mehrheitlich zum Milieu des neuen Adels und aufgestiegenen Bürgertums gehörten, und verweist auf ein sich in den ersten beiden Dritteln des 17. Jahrhunderts intensivierendes bauliches Engagement abseits der höfischen Zentren.² Möglich wurde die von neuen Eliten geförderte künstlerische Entfaltung auch aufgrund einer begrenzten Institutionalisierung und fehlenden Bündelung kunstpolitischer Interessen seitens der Monarchie: Bevor Ludwig XIV. mit Beginn seiner alleinigen Herrschaft 1661 die Kunst systematisch für seine politisch-repräsentativen Interessen instrumentalisieren sollte, entstand insbesondere seit Kardinal Richelieus im Jahr 1624 einsetzender Regierungszeit ein durch Regentschaften und politische Unruhen befördertes Machtvakuum, das von den ersten Ministern und Staatseliten gefüllt wurde.³ In dieser Phase lässt sich vornehmlich in den heterogenen Kreisen schnell aufgestiegener Staats- und Finanzeliten eine wahre Blüte neu errichteter Anwesen beobachten,⁴ die dem Geltungsbedürfnis und den politisch-gesellschaftlichen Ambitionen ihrer Besitzer berechten Ausdruck verliehen und das Zusammengehen von Kunst und Politik entscheidend vorantreiben sollten.⁵

1 Vgl. Sauval 1724, Bd. III, S. 50–51.

2 Vgl. zu den historischen Bedingungen der Entstehung neuer Eliten im 17. Jahrhundert Teil I, Kapitel 1 in der vorliegenden Arbeit.

3 Bereits Richelieu hatte das relativ geringe Kunstinteresse Ludwigs XIII. für eine Inanspruchnahme der Kunst für seine eigenen Interessen genutzt. Nach der Niederschlagung der Fronde resultierte das Ausbleiben einer konsequenten höfischen Förderungspolitik in einem Konkurrieren insbesondere der Staatseliten um Einfluss in der kulturellen und intellektuellen Welt. Erst mit Jean-Baptiste Colberts Ernennung zum Surintendant des bâtiments begann 1663 eine wirkungsvolle Zentrierung kunstpolitischer Aktivitäten auf den König. Vgl. Germer 1997b, S. 130–131.

4 In der Region von Lyon bspw. waren mehr als 160 Landsitze im Besitz der Noblesse de robe, wohingegen die Noblesse d'épée mit 47 an der Zahl deutlich unterrepräsentiert war. Vgl. Brancourt 1978, S. 33. Auch im Rahmen der Literaturförderung offenbart sich die zunehmende Bedeutung der Regierungseliten: Während sich in den Jahren vor 1634 nur 3,9 Prozent der Buchpatenschaften dieser Gruppe zuordnen lassen, sind es 1634 bis 1661 deutlich höhere 21 Prozent. Vgl. Leiner 1965, S. 227.

5 Vgl. Kirchner 2001, S. 12–13.

Einleitung

Als Teil von Legitimations- und Kommunikationsstrategien oszillierte die Bauaufgabe des Landschlusses⁶ zwischen der von einem Individuum in »privatem« Rahmen initiierten Repräsentation und einer öffentlich orientierten Ausrichtung, die ihren Ausgangspunkt in der Abhängigkeit der vielfach im Staatsdienst stehenden Aufsteiger von der Gunst des Königs nahm. Aufwand und künstlerische Innovation der Bauten traten zwangsläufig in ein Spannungsverhältnis mit der sozialen Herkunft der Bauherren, worauf ihre Zeitgenossen mit teils großer Irritation reagierten. Während Sauvals Beschreibung in erster Linie von Erstaunen und allenfalls Befremden zeugt, äußern sich andere Autoren deutlich kritischer ob der vermeintlichen Anmaßungen der aufgestiegenen Eliten. So findet beispielsweise Charles Cotin, französischer Gelehrter und Poet, drastische Worte für die luxuriösen Anwesen, denen er in seinen *Réflexions sur la conduite du roy* angesichts Herkunft und Rang ihrer Besitzer jegliche Existenzberechtigung abspricht:

»Ce sont des temples abominables, où la cruauté, l'avarice insatiable, la volupté brutale, la dernière injustice & l'ambition effrénée dominant [...]; [...] il est insupportable de voir logez comme des Rois des gens qui sont le rebut du monde, & que nulle illustre compagnie ne peut souffrir. Après vn million de ces cruels avis, après vne resolution de tout perdre pour s'enrichir, après avoir tiré des tributs honteux des vivans & des morts, c'est dans ces Louvres nouveaux qu'habitent ces hommes sans nom, sans naissance, sans charge, sans humanité & sans foy, qui se sont nommer les Dieux de la terre.«⁷

In der bisherigen kunsthistorischen Forschung wurden die Ausstattungen jener Landsitze mit erstaunlich geringem Interesse bedacht, was in nicht unerheblichem Maße der im 18. und 19. Jahrhundert erfolgten erheblichen Reduzierung und Umgestaltung der originalen Bestände geschuldet ist. Erschwerend hinzu kommt eine begrenzte Berücksichtigung insbesondere der Innenausstattungen in zeitgenössischen Beschreibungen und Abbildungen. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass sie nur eingeschränkt zugänglich und im Pariser Umland schwerer zu erreichen waren. Punktuell erfolgte Werkanalysen zeichnen sich zudem vielfach durch ein weitgehendes Übergehen der soziohistorischen Parameter der Ausstattungsprogramme aus, ungeachtet der Tatsache, dass es sich bei den europaweit präsenten Elitenkonflikten und Statuskonkurrenzen um wesentliche Einflussgrößen der Kunstproduktion

6 Der im Folgenden für die französischen Landsitze auch verwendete Begriff der *Maison de plaisance* orientiert sich an der bei Krause 1996 vorgestellten Definition Augustin-Charles d'Avilers, wonach nicht der Bautypus, sondern die funktionale Ausrichtung entscheidend ist. D'Aviler definierte in seinem Architekturtraktat 1691 die *Maison de plaisance* als Landsitz ohne wesentliche ökonomische Aufgabe, die dem vorübergehenden »séjour agréable« (Aviler 1691, Bd. II, S. 656) diene, ohne bautypologische Phänomene einzubeziehen. Vgl. Krause 1996, S. 9–10.

7 Cotin 1663, S. 20. Siehe auch Erben 2004, S. 58.

handelte.⁸ Umfassender erfolgte eine Thematisierung der bildkünstlerischen Repräsentation am Schnittpunkt von sozialer Mobilität und damit einhergehenden Aufstiegs- und Legitimationsbestrebungen in der auf den italienischen und deutschen Raum gerichteten kunsthistorischen Forschung.⁹ Tatsächlich verspricht jedoch auch die soziohistorische Perspektive für die Betrachtung der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts um Paris errichteten Schlossbauten umfassenden Erkenntnisgewinn. Gerade der Konkurrenz- und Repräsentationsdruck innerhalb der Gruppe der Aufsteiger und ihre Positionierung im Verhältnis zu Königshaus und alter Aristokratie lassen eine ausgeprägte Bereitschaft zu künstlerischer Innovation und die Entwicklung eigener Ausdrucksmittel erwarten.

Zu den bedeutendsten der in diesem Kontext entstandenen Anwesen zählt das Schloss von Vaux-le-Vicomte, erbaut zwischen 1654 und 1661 im Auftrag des Surintendant des finances Nicolas Fouquet, dessen schneller Aufstieg und tiefer Fall einen Platz im kollektiven französischen Gedächtnis eingenommen und Vaux-le-Vicomte einen Status als Erinnerungsort in der französischen Geschichtsschreibung gesichert hat.¹⁰ Auf dem Höhepunkt seiner Karriere von Ludwig XIV. im September 1661 gestürzt, sollte Fouquet nach einem aufsehenerregenden Prozess sein restliches Leben im Gefängnis verbringen, während sein Schloss nicht nur zum Symbol eines beeindruckenden Werdegangs, sondern auch vermeintlich maßloser Ambitionen wurde. Für eine Annäherung an die visuellen Implikationen sozialen Aufstiegs bietet Vaux-le-Vicomte ein geradezu ideales Beispiel, da sich in der Schlossanlage das Spannungsverhältnis zwischen sozialer Herkunft und künstlerischer Repräsentation verdichtet, wie es in den Wertungen von Fouquets Zeitgenossen bereits ausformuliert wurde. Die Instanz des Decorum als gesellschaftlich definiertes Prinzip des Angemessenen schien von Fouquet nicht ausreichend respektiert worden zu sein. In der Absicht, einen Beitrag zum Thema der repräsentativen Strategien aufgestiegener Eliten zu leisten, nimmt die vorliegende Untersuchung die künstlerische Ausstattung von Vaux-le-Vicomte exemplarisch zum Gegenstand. Auf Basis einer ikonographisch-ikonologischen, stilistischen und funktionsgeschichtlichen Werkanalyse soll die Indienstnahme der Ausstattung für die politische Inszenierung und den weiteren sozialen Aufstieg Nicolas Fouquets herausgearbeitet werden.

8 Dies wurde bspw. bereits von Marianne Cojannot-Le Blanc konstatiert: »De manière paradoxale, les catégories sociales qui ont provoqué l'explosion quantitative des décors peints à Paris au Grand Siècle n'ont guère été analysées dans leurs attentes en matière d'iconographie, selon leur état (nobles d'épée ou de robe, prélats, bourgeois) et selon leur fonctions ou charges (magistrats, officiers royaux, hommes de guerre, financiers, etc.)« Cojannot-Le Blanc 2014, S. 102.

9 Zu verweisen ist beispielhaft auf die Untersuchungen zu den Repräsentationsmustern römischer Nepoten, venezianischer Adelsfamilien sowie die im Rahmen einer Kulturgeschichtsschreibung gewonnenen Forschungsergebnisse. Vgl. insbesondere Reinhardt 2001; Höppner 2009; Sittig 2010; Tillmann 2014.

10 Vgl. François 2009; B. Gady 2010, S. 363.

Einleitung

Die künstlerische Entstehungsgeschichte von Vaux-le-Vicomte ist von dem Bild des Dreigespanns von Charles Le Brun, Louis Le Vau und André Le Nôtre geprägt, die sich als Künstler in willkommener Eindeutigkeit einer Gattung zuordnen ließen und deren erste, unter Fouquets Regie erfolgte Zusammenarbeit in der Rezeption zu einem harmonischen und herausragenden Moment verschmolz. Die tatsächliche Art der Verbindungen zwischen den Künstlern war zweifellos komplexer und eine hohe Zahl ausführender Mitarbeiter wesentlich an der künstlerischen Qualität von Vaux-le-Vicomte beteiligt.¹¹ Nachdem sich Fouquet zunächst an den Architekten Daniel Gittard gewandt hatte, schloss er 1656 den Vertrag mit Le Vau, der in seinem realisierten Bau den herkömmlichen Typus des von Gräben umgebenen Wasserschlosses weiterentwickelte. Statt ausgreifender Seitenflügel (und folglich unter Verzicht auf die hierin meist untergebrachte Galerie) schuf er ein überkuppeltes Corps de logis mit seitlich angegliederten Pavillons.¹² Die Architektur entstand in enger Verschränkung mit den umgebenden Gartenanlagen von Le Nôtre, die um 1653/54 begonnen wurden.

Verantwortlich für die in der vorliegenden Arbeit interessierende Ausstattung zeichnete Charles Le Brun, seit Dezember 1657 dauerhaft im Schloss anwesend, wo er ein vorübergehend eingerichtetes Appartement im ersten Obergeschoss in der gartenseitigen Antichambre rechts der Kuppel bewohnte. Le Brun war zum Zeitpunkt seines Eintritts in Fouquets Dienste bereits ein etablierter Künstler in Paris. Im Anschluss an eine in den 1640er Jahren unter der Protektion Pierre Séguiers unternommene Italienreise arbeitete er zielstrebig an seinem weiteren Aufstieg: Über verschiedene ausgeführte Innendekorationen in Pariser Hôtels particuliers, erste Aufträge in den königlichen Residenzen und eine führende Rolle in der 1648 vollzogenen Akademiegründung hatte sich Le Brun, seit 1656 *peintre ordinaire du roi*,¹³ als ernstzunehmender Künstler ins Spiel gebracht. Vaux-le-Vicomte bot die entscheidende Gelegenheit zur Profilierung und übertraf Le Bruns bisherige Aufträge bei weitem, wie bereits der Umfang seines Verantwortungsbereichs veranschaulicht. Seine Tätigkeiten umfassten die Gestaltung der Innenräume mit zahlreichen Deckengemälden, die Konzeption einzelner Skulpturen an Fassaden und im Garten, Entwürfe für die von Fouquet gegründete Tapissiermanufaktur im benachbarten Maincy und für einzelne Möbelstücke sowie Modelle für ephemere Festdekorationen.

11 B. Gady 2010, S. 364, erwähnt eine bei Jean de La Fontaine überlieferte, offen geäußerte Geringschätzung von Louis Le Vau seitens Le Brun und Daniel Gittard. Anlass zur Verwunderung gibt zudem die unterschiedliche Unterbringung der drei Künstler im Schloss: Während Charles Le Brun in einem provisorischen Appartement in der Enfilade im ersten Obergeschoss mit Blick auf den Garten logierte, waren Louis Le Vau nur in einem Zwischengeschoss und André Le Nôtre unter dem Dach untergebracht. Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 128r, fol. 132r, fol. 138v.

12 Vgl. überblickend Krause 1996, S. 145–148.

13 Ab wann Le Brun den Titel des *premier peintre du roi* führen durfte, ist unsicher (das *brevet* datiert von 1664). 1662 erhielt er von Ludwig XIV. die *lettres de noblesse*. Vgl. B. Gady 2010, S. 290.

Einleitung

Die Dimension des Auftrags mündete in ein jahrhundertlang kolportiertes Bild des Universalkünstlers und einsam agierenden Genies, das von Bénédicte Gady umfassend revidiert wurde.¹⁴ Tatsächlich stand Le Brun an der Spitze einer großen Zahl von Mitarbeitern mit unterschiedlichen Kompetenz- und Verantwortungsbereichen, die angesichts einer lückenhaften Quellenlage nur vage erfasst werden können. Entgegen einer zu erwartenden hierarchischen Struktur, die immer noch einer verbreiteten Vorstellung des »Ateliers« entspricht, scheinen die in Vaux-le-Vicomte tätige Mitarbeiterschaft und die Art ihrer Verbindungen zum leitenden Künstler von äußerst heterogenem Charakter gewesen zu sein.¹⁵ Einzelne Werke der Ausstattung fielen zudem offenbar nicht unter die Verantwortung Le Bruns und verdeutlichen die variablen, nicht immer klar abgegrenzten Kompetenzbereiche. So arbeitete auch die Tapisseriemanufaktur in Maincy zwar größtenteils nach Modellen des Malers, ihre Leitung oblag indes Jean Valdor, einem engen Vertrauten Le Bruns. Es scheint, als habe es zudem in Le Bruns Zuständigkeitsbereichen zeitweise Verschiebungen zu Aufgaben informelleren Charakters gegeben, so in Form von Unterrichtsstunden für Fouquets Frau Marie-Madeleine de Castille oder einer Beteiligung an den Festorganisationen. Eine Präzisierung der einzelnen Beiträge der in Vaux-le-Vicomte anwesenden Künstler stellt nach wie vor ein Desiderat der Forschung dar,¹⁶ das in der vorliegenden Untersuchung jedoch allenfalls gestreift werden kann. Der Fokus liegt vielmehr auf den ausgeführten Werken selbst und deren bildwissenschaftlicher Aufarbeitung, wobei die Argumentationsführung eine interdisziplinäre und kontextualisierte Ausrichtung verfolgt und die an den einzelnen Werken gewonnenen Erkenntnisse in Bezug zu Vergleichsobjekten und zeitgenössischen Diskursen setzt. Der hierbei in den Blick genommene Zeitraum bewegt sich zwischen dem frühen 17. Jahrhundert und dem Jahr 1661, in das sowohl der Sturz Fouquets als auch der Beginn der alleinigen Herrschaft Ludwigs XIV. fallen.

Die Bewertung der Ausstattung aus der Perspektive ihrer speziellen soziohistorischen Entstehungsbedingungen erscheint gerade im Fall Fouquet von besonderer Relevanz, da die Diskrepanz zwischen dessen sozialem Status und dem demonstrierten Anspruchsniveau der Schlossanlage einen bis heute wirkmächtigen Einfluss auf die Historiographie ausübt. Die legendenbehaftete Rezeption von Vaux-le-Vicomte wurde maßgeblich von dem Bild eines Rivalitätsverhältnisses zwischen Ludwig XIV. und

14 Vgl. ebd., S. 363–400.

15 Es lassen sich grob zwei Gruppen unterscheiden, von denen die erste Figurenmaler umfasste, die in großer juristischer, künstlerischer und finanzieller Abhängigkeit zu Le Brun standen und, seinen Entwürfen folgend, an der Ausführung wesentlicher Teile der Deckenmalereien beteiligt waren. Eine zweite, weniger homogene Gruppe setzte sich aus Spezialisten zusammen, die vermutlich handwerkliche oder zweitrangige malerische Arbeiten ausführten und sich in einer mittelbaren Verbindung zu Le Brun situierten. Vgl. ebd., S. 369–397.

16 Nähere Untersuchungen liegen bislang insbesondere zu Charles Le Brun, zu François Bellin sowie zur künstlerischen Autorschaft der Skulpturen im Grand Salon vor. Vgl. ebd., S. 363–400; B. Gady 2013; Moureyre/Garnier 2017.

Einleitung

Fouquet bestimmt, hierbei den Mythos des ehrgeizigen und maßlosen Finanzministers mit jenem der beginnenden Alleinherrschaft des Sonnenkönigs verknüpfend. Vaux-le-Vicomte erscheint als Prolog der künstlerischen Höhepunkte des Grand Siècle in Versailles, besiegelt dadurch, dass Ludwig XIV. zahlreiche zuvor für Fouquet arbeitende Künstler in Anspruch nahm. Insbesondere die Überhöhung des Schlosses zu einer Ausnahmeerscheinung seiner Epoche ist bislang nur ansatzweise kritisch hinterfragt worden. Sowohl die spätestens in den 1620er Jahren einsetzende intensive Bautätigkeit im Pariser Umland als auch die großen italienischen Ausstattungsprogramme der ersten Jahrhunderthälfte traten in ihrer Modellfunktion für Vaux-le-Vicomte weitgehend in den Hintergrund.¹⁷

Im 19. Jahrhundert setzte ein verstärktes und bis heute ungebrochenes Interesse an Vaux-le-Vicomte ein, das in eine nahezu unüberschaubare Zahl von wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Untersuchungen mündete. Indes erweist sich die Rezeption maßgeblich von der Geschichte um Fouquets Schicksal geprägt, in der das Imaginäre zu einer wesentlichen Konstante geworden ist und auch der Schlossanlage eine konstituierende Rolle zugewiesen wurde. Ein sich in der Einleitung anschließender Forschungsstand soll daher zunächst die wesentlichen Topoi jener Rezeptionsgeschichte herausarbeiten. Über eine Betrachtung des bisherigen Umgangs mit der Ausstattung wird die Notwendigkeit hergeleitet, sie fundiert zu bearbeiten. Die aufgeworfene Fragestellung erfordert anschließend eine einleitende Präzisierung des soziohistorischen Entstehungsrahmens der Werke. Ausgangspunkt bildet ein Verständnis des Schlosses als Zeichen sozialer und politischer Größe, das funktional in einem Kontext von Statuskonkurrenzen und elitären Kommunikationsstrukturen betrachtet werden muss. Einem genealogisch fundierten, alt-aristokratischen Werte-Kanon mussten die aufgestiegenen Funktionsebenen ein Tugend- und Leistungsethos entgegensetzen,¹⁸ was einen divergierenden Zugriff auf die Kunst im Dienst der Repräsentation erwarten lässt. Zugleich bildeten die aufgestiegenen Familien im Hinblick auf ihre Herkunft, die Art und Schnelligkeit ihres Aufstiegs und den weiteren Umgang mit ihrem gewonnenen Status eine äußerst heterogene Gruppe. Feste Kategorien und Begrifflichkeiten lassen sich nicht immer eindeutig anwenden und können sich vielfach überschneiden.¹⁹ So ging beispielsweise nicht mit jedem Ämterkauf eine Zugehörigkeit zur Noblesse de robe einher, fanden sich in zahlreichen Familien neben Mitgliedern der Robe auch solche, die bereits in die *Épée* assimiliert waren oder entschieden sich manche Amtsträger

17 Zweifelsohne hat auch die lange Konzentration der Forschung auf das Schloss von Versailles das Interesse an abseits der höfischen Zentren errichteten Landschlössern gemindert und auf deren Verortung in Bezug zum französischen Hof fixiert. Zahlreiche *Maisons de plaisance* wurden im Wesentlichen als Orte des Müßiggangs oder, im Falle der Schlösser des Hochadels, als eine verhaltene Form der Opposition zu König und Hof interpretiert. Vgl. Béguin 2010, S. 53.

18 Vgl. Sittig 2010, S. 49.

19 Vgl. Haddad 2020, Abschnitt 23.

schließlich, ihren weiteren Aufstieg über das Finanzmilieu voranzutreiben.²⁰ Übereinstimmend waren für die neuen Eliten die ständige Erneuerung und Festigung ihres Status und der weitere Ausbau von Prestige, Beziehungen und Vermögen essentiell;²¹ der Erwerb von Ländereien und die hier errichteten Schlossanlagen spielten dabei eine wesentliche Rolle. Im Bereich der Kultur konnten die Interaktionen der verschiedenen sozialen Gruppierungen und hier wirksam werdende Distinktionsmechanismen durchaus losgelöst von dynastischen Realitäten über Umgangsformen, Geschmacksverständnis oder eine Akkumulation von Gegenständen funktionieren. So müssen Fragen nach Einflüssen und Orientierungsmodellen vor einem vielschichtigen Hintergrund von imitatorischer Aneignung und sozialer Abgrenzung reflektiert werden.

Der Werkanalyse voraus geht im ersten Teil der Arbeit ebenso eine überblickende Neubewertung von Nicolas Fouquets Rolle als Sammler, die in der Forschung vielfach mit jener des Bauherrn überblendet wurde. Eine differenzierte und vergleichende Betrachtung der einzelnen Sammelgebiete soll das Bild von Fouquets Verhältnis zur Kunst schärfen.

Im Kontext des eingangs erwähnten Spannungsfelds eines gesellschaftlich geforderten Decorum und dem im Schlossbau kommunizierten Anspruchsniveau erlaubt es Vaux-le-Vicomte aufgrund des großen Widerhalls in zeitgenössischen Kommentaren, die epochenspezifische Wahrnehmung einer aufwendigen Schlossanlage im Besitz eines reichen Aufsteigers nachzuzeichnen. Aussagen von Fouquet selbst ermöglichen zudem die seltene Einbeziehung der Perspektive des Bauherrn. Bezüglich der konkreten Funktionen des Schlosses muss insbesondere der Empfang des Königs und weiterer hochrangiger Persönlichkeiten in den Fokus rücken. Der außergewöhnlich gut dokumentierte Besuch von König und Hof in Vaux-le-Vicomte am 17. August 1661 bildet die Grundlage für eine Untersuchung solcher Empfänge und aus ihrem Anlass stattfindender Festlichkeiten, die durch diverse überlieferte Berichte nachgezeichnet werden können. Der erste Teil der Arbeit schließt mit einer überblickenden Betrachtung dreier für Fouquet verfasster literarischer Abhandlungen von André Félibien, Madeleine de Scudéry und Jean de La Fontaine, die Vaux-le-Vicomte zum Gegenstand haben. Zählen diese heute zu den wichtigsten Quellen für das Verständnis der Ausstattung, muss zugleich ihre topische Überformung als Teil repräsentativer Strategien Fouquets berücksichtigt werden. Ihre hauptsächliche Funktion ist in der Bekanntmachung des Schlosses und einer systematischen Lenkung seiner Wahrnehmung zu sehen – eine Aufgabe, der die Texte bis heute gerecht werden. Bereitwillig stützte sich die Rezeption auf die

20 Vgl. Bayard 1995, Abschnitt 11–12; Horowski 2012, S. 54, Anm. 58; Haddad 2020, Abschnitt 20. Ein dauerhafter Aufstieg konnte am ehesten durch eine *charge anoblissante*, also ein käuflich zu erwerbendes Justiz- oder Finanzamt, erreicht werden. Ein solcher Erwerb ermöglichte den Schritt in den erblichen Adelsstand und stellte eine verbreitetere Strategie dar als die durch den König verliehenen *lettres de noblesse* (Adelspatente). Vgl. Horowski 2012, S. 49.

21 Vgl. Horowski 2012, S. 84.

Einleitung

angebotenen Interpretationen und poetischen Verklärungen, oftmals ohne ihre Entstehungsumstände und die intendierte Panegyrik angemessen zu reflektieren. Fragen nach literarischen Funktionen und Traditionen, den Interaktionen von Text und Bild sowie deren Funktionieren unabhängig vom jeweils anderen Medium sollen in der vorliegenden Arbeit vertieft werden. In ihrer Eigenschaft als literarischer Gegenstand kann die Ausstattung nicht losgelöst von den Texten untersucht werden; deshalb wird dies in erster Linie Bestandteil der Kapitel zu den einzelnen Räumen sein. Das der Werkanalyse vorangestellte Kapitel soll einleitend Zielsetzungen und Vorbilder der Texte, inhaltliche Schwerpunktsetzungen, Gattungsproblematiken, kunsttheoretische Implikationen und literarische Parallelen überblickend thematisieren.

In der Beschäftigung mit der Ausstattung orientiert sich die Gliederung der Arbeit anschließend an einer anzunehmenden Bewegung der Besucher*innen durch die einzelnen Räume der Schlossanlage, ohne diese als in sich abgeschlossene Einheiten zu verstehen. In den Blick genommen wird im zweiten Teil der Außenraum mit der skulpturalen Ausstattung der beiden Vorhöfe, der Hof- und Gartenfassade sowie des Gartens. Insbesondere letzterer erweist sich im Rahmen der Frage nach sich in den *Maisons de plaisance* manifestierenden Repräsentationsformen aufgestiegener Eliten als aufschlussreich: Aufwendige Gartenarchitekturen und Skulpturenprogramme sowie technisch anspruchsvolle Wasserspiele und Botanik ließen den Gartenraum zu einem der Hauptschauplätze inszenierten Wohlstands und distinktiver Prozesse werden. Literarische und bildliche Verbreitungen zeugen von seiner hohen Bedeutung. Die Vermutung einer künstlerischen Innovationsbereitschaft in Kreisen des neuen Adels scheint sich hier zu bestätigen: Richtungweisende Gärten entstanden in den ersten beiden Dritteln des 17. Jahrhunderts nahezu ausschließlich abseits der höfischen Zentren, während das gartenbauliche Engagement des Königshauses bereits um die Jahrhundertwende nachgelassen hatte. Im Garten von Vaux-le-Vicomte verdichtet sich das Bemühen um eine prestigeträchtige und zeitgemäße Ausstattung, deren Beurteilung erneut der Kontextualisierung bedarf. In ihrer Modellfunktion müssen zunächst die italienischen Villengärten einbezogen werden, die seit dem 16. Jahrhundert in einem ähnlichen Kontext von Statuskonkurrenzen zu einem Ort der Sammlungspräsentation und Prestigeakkumulation erhoben wurden. Die französischen Gartengestaltungen weisen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihrerseits eine erstaunlich hohe Diversität auf, wobei sich die konkrete Rekonstruktion der Ausstattungen, die dem Vergleich mit Vaux-le-Vicomte standhalten können, vor der Herausforderung einer äußerst lückenhaften Quellenlage sieht. Hinzu kommt ein in hohem Maße ephemerer Charakter der Gärten: Aufstellung und Zusammensetzung der Skulpturen, die vielfach nicht nur Dekorationsobjekt, sondern ebenso Teil einer sich verändernden Sammlung waren, variierten ebenso wie Bepflanzungen, Wegführungen oder Wasseranlagen. Für einen Vergleich mit Vaux-le-Vicomte wurden exemplarisch drei voneinander abweichende Konzepte einer Gartenausstattung gewählt – jene der Schlösser von Berny, Wideville und Chantemesle.

Einleitung

Im dritten Teil der Arbeit werden die Innenräume und, der architektonischen Schwerpunktsetzung folgend, zunächst die Paradeappartements im Erdgeschoss und anschließend die Räumlichkeiten im Obergeschoss einer näheren Betrachtung unterzogen, hierbei alle Komponenten zum Verständnis der jeweiligen Raumkonzepte einbeziehend. Dazu zählen, soweit vorhanden, Mobiliar, Wandgestaltungen, Deckengemälde sowie eventuell textliche Verarbeitungen der bildkünstlerischen Programme. Als problematisch erwiesen sich die Einschätzungen der seit dem 18. Jahrhundert erfolgten Eingriffe in den Grundriss und die feste Ausstattung. Die seit dem frühen 18. Jahrhundert wahrscheinlich umfassend initiierten Umgestaltungen sind hierbei nicht losgelöst von Fouquets Geschichte zu sehen, deren Verbindung mit dem Ort ausnahmslos alle nachfolgenden Besitzer erhalten wissen wollten, wenn auch unter Hinzufügung ihrer persönlichen Prägung. Für die Innendekoration resultierte daraus eine bis ins späte 20. Jahrhundert hinein vielfach erfolgte stilistische Imitation des 17. Jahrhunderts, wodurch – zusätzlich bedingt durch eine prekäre Quellenlage – die Mehrheit der Eingriffe kaum als solche erkennbar ist und erst im Zuge professioneller Restaurierungen und technischer Untersuchungen näher beschrieben werden könnte. Es müssen folglich die Details zur Originalität von Decken und Wänden mit Fragezeichen versehen werden. Hingegen können die Möblierungen des 17. Jahrhunderts genau rekonstruiert werden. Insbesondere ein unmittelbar nach Fouquets Sturz im September 1661 angelegtes Inventar sowie ein sogenanntes Récolement – also eine weitere Inventarisierung, im Zuge derer die Objekte um die Schätzwerte ergänzt wurden – aus dem Jahr 1665 geben ein vollständiges Bild der im Schloss aufbewahrten mobilen Objekte. Für manche Räume wird damit eine ganzheitliche Analyse unter Berücksichtigung der Verbindungen von Raumfunktionen, Möblierungen und wandfester Ausstattung möglich.

Die Deckengestaltungen in den Innenräumen stellen ob ihres Motivreichtums sowie ihrer formalen und inhaltlichen Komplexität den größten zu bearbeitenden Teil der künstlerischen Ausstattung dar. Stand ihre Programmatik hauptsächlich in Diensten einer Überhöhung von Fouquets politisch-sozialem Status, vermitteln die Dekorationssysteme zugleich die Ambitionen Le Bruns, mit den großen italienischen Ausstattungsprogrammen zu rivalisieren und eine führende Rolle in der französischen Kunstproduktion zu übernehmen. Die vorliegende Arbeit nimmt zum einen die formale Ausführung und den künstlerischen Entstehungsprozess der Deckengestaltungen in den Blick und versucht zum anderen, mittels einer ikonographisch-ikonologischen Vorgehensweise, den programmatischen Gehalt der Werke zu rekonstruieren. Auf Basis so gewonnener Erkenntnisse werden die Deckengemälde anschließend im Rahmen eines erweiterten historischen Argumentationszusammenhangs betrachtet. Neben einer Verortung von Vaux-le-Vicomte im Werk Charles Le Bruns sollen über den Vergleich mit zeitgenössischen Ausstattungsprogrammen neue Erkenntnisse zu einer bildkünstlerischen Sprache des sozialen Aufstiegs gewonnen werden.

Neben dem auf Fouquet bezogenen panegyrischen Deutungsgehalt lassen sich in Vaux-le-Vicomte weitere Bedeutungsebenen beschreiben, die im Kontext kunst- und literaturtheoretischer Debatten der Zeit stehen und von den Künstlern – Jean de La Fontaine, André Félibien und Charles Le Brun – vermutlich auf eigenes Betreiben hin entwickelt wurden. Jenen kunsttheoretischen Implikationen in Bild und Schrift widmet sich im dritten Teil der Arbeit ein eigenes Kapitel, das die theoretischen und akademiegeschichtlichen²² Hintergründe reflektiert. Gesondert thematisiert wird ebenfalls die Problematik der inhaltlichen Verständlichkeit und bildimmanenten Lesbarkeit der Bildprogramme. Das erklärende Textkorpus zeugt nicht nur von Fouquets Bemühungen um Erhöhung des Bekanntheitsgrads seines Schlosses, sondern verweist in der gezielten Verengung der möglichen Lesarten der Deckengemälde ebenso auf eine Skepsis ob deren bildautonomen Vermittlungsmöglichkeiten. Die malerische Visualisierung einer vielschichtigen Narration lief einer unmittelbaren, eindeutigen Erfassung des Inhalts entgegen und barg zudem das Risiko einer nur dem gebildeten Publikum möglichen Erfassung der Bildaussage. Die Ergänzung des Bildes durch den Text in Vaux-le-Vicomte verlangt daher der näheren Betrachtung im Kontext zeitgenössischer Wahrnehmungsgewohnheiten, implizierter Zielgruppen und kunsttheoretischer Debatten.²³

Der vierte und letzte Teil der Arbeit widmet sich schließlich der Möblierung des Schlosses. Wird die mobile Ausstattung im Zuge der Betrachtung einzelner Räume zwar bereits thematisiert, erscheint eine vertiefende Betrachtung dennoch unerlässlich – zum einen, da sich ein Großteil der Objekte zum Zeitpunkt von Fouquets Sturz in den *Garde-meubles* befand und folglich im Zuge der Raumanalysen nicht berücksichtigt wird, zum anderen, da es sich um einen Forschungsgegenstand handelt, der auch über Vaux-le-Vicomte hinaus der grundlegenden Aufarbeitung bedarf. Tatsächlich stellen die Möblierungen der Anwesen um Paris bislang ein kaum beachtetes Gebiet dar, was sich bereits in der bislang nur vereinzelt erfolgten Erschließung von erhaltenen Inventarlisten verdeutlicht. Während die Möblierungen der Pariser *Hôtels particuliers* insbesondere durch Nicolas Courtin eine grundlegende Bearbeitung erfahren haben,²⁴ liegen zu

22 1648 wurde in Paris von einer Reihe von Künstlern, darunter auch Charles Le Brun, die *Académie royale de Peinture et de Sculpture* gegründet, die bis ins Jahr 1793 existieren sollte. Neben einer Nobilitierung der bildenden Künste strebte die Institution danach, verbindliche Regeln für die französische Kunstproduktion zu entwickeln, woran auch seitens der königlichen Kunstpolitik großes Interesse bestand. Erklärtes Ziel war darüber hinaus, ein Konzept für die akademische Ausbildung des Nachwuchses auszuarbeiten. Als ein Ort lebendiger Debatten, die über kunsttheoretische und künstlerisch-praktische Fragen ausgetragen wurden, sollte die Akademie prägend für die Kunstzentren in Europa werden. Vgl. zur Akademie insbesondere C. Michel 2012 sowie die mehrbändige kritische Edition der seit 1667 in der Akademie stattfindenden *Conférences*, entstanden am Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris, Lichtenstein/Michel 2006–2015.

23 Teilweise bereits erfolgt bei Germer 1997b, S. 132–181, sowie Kirchner 2001, S. 233–255.

24 Vgl. Courtin 2011a. Die von Nicolas Courtin ausgewerteten Inventare wurden vom Autor in Original und Transkription online publiziert (Courtin 2011b), siehe <http://www.centrechastel.paris-sorbonne.fr/page/corpus-des-hotels-parisiens-du-xviii-siecle-inventaires-apres-deces-de-24-hotels> [25.2.2021].

den mobilen Ausstattungen der Anwesen auf dem Land kaum übergreifende Erkenntnisse vor. In der vorliegenden Untersuchung wird zunächst das bislang nicht edierte oder systematisch betrachtete Récolement (1665) des Inventars zu Vaux-le-Vicomte von 1661 ausgewertet. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse werden anschließend in einen zeitgenössischen Kontext von Möblierungspraktiken gestellt, um zu einer Einschätzung zu gelangen, die von der bislang generell angenommenen Außergewöhnlichkeit der in Vaux-le-Vicomte inventarisierten mobilen Objekte abstrahiert. Dafür werden weitere Inventare von vergleichbaren Anwesen – Wideville, Le Raincy und Maisons – in die Untersuchung einbezogen und Schätzwerte und Objekttypen sowie die Zusammenhänge von Raumfunktionen und Möblierungen überblickend betrachtet. Besonderes Interesse gilt hierbei der Tapiserie als wesentlichem Bestandteil der Raumausstattungen in Vaux-le-Vicomte, die zudem in ihrer Bedeutung durch Fouquets Gründung einer eigenen Manufaktur in Maincy zusätzlich hervorgehoben war. Mit der vergleichenden Betrachtung der mobilen Ausstattungen der genannten Landschlösser soll ein Beitrag zu einem nahezu unbearbeiteten Forschungsgebiet des französischen 17. Jahrhunderts geleistet werden.

Ein letztes Kapitel thematisiert schließlich den Umgang mit der Ausstattung durch die auf die Familie Fouquet folgenden Besitzer des Schlosses seit dem frühen 18. Jahrhundert und rekapituliert überblickend die Erkenntnisse zu nachträglichen Eingriffen und Anverwandlungen, die im Zuge der einzelnen Raumanalysen bereits beschrieben wurden. Damit eröffnet sich ein Ausblick auf einen wichtigen Forschungsgegenstand, der weit über das 17. Jahrhundert hinausreicht und nach wie vor der grundlegenden Aufarbeitung bedarf.

Mehr als 350 Jahre nach Nicolas Fouquets Entmachtung ist die Forschung auf eine beachtliche Anzahl von Beiträgen aus unterschiedlichen Disziplinen angewachsen, die von dem ungebrochenen Interesse an der mit Vaux-le-Vicomte verbundenen Geschichte zeugen. Die Ereignisse um Aufstieg und Fall Fouquets, gefolgt von einem aufsehenerregenden Prozess, bildeten den Auftakt einer breiten Rezeption, die im Folgenden im Hinblick auf jene Veröffentlichungen rekapituliert wird, die einen Beitrag zur künstlerischen Ausstattung des Schlosses liefern.

Die Geschehnisse um Fouquets Sturz wurden bereits zu seinen Lebzeiten von einer Fülle an Diskussionen und Stellungnahmen begleitet,²⁵ in denen eine bis in aktuelle Untersuchungen spürbare Legendenbildung ihren Ausgang nahm: Diese äußerte sich nicht nur in der vielfach stereotypen Charakterzeichnung Fouquets als einer maßlosen und vergnügungssüchtigen Persönlichkeit oder in der Stilisierung des prunkvollen Festes

25 Vgl. bspw. vierzehn Briefe von Madame de Sévigné an Simon Arnauld de Pomponne, verfasst im November und Dezember 1664, die den Sturz Fouquets und den Verlauf seines Prozesses zum Thema haben. Vgl. Sévigné 1972, Bd. I, S. 55–82. Die Briefe waren bereits mehrmals Gegenstand der Forschung, vgl. Barnwell 1992; Hawcroft 1994; Dostie 1995; Thommeret 1995. Eine Zusammenstellung zeitgenössischer Stellungnahmen zum Fall Fouquet findet sich bei Niderst 1997, S. 673–705.

vom 17. August 1661 zum Auslöser der königlichen Eifersucht, sondern wirkte sich auch nachhaltig auf die Rezeption des Schlosses aus. Vaux-le-Vicomte ließ sich sowohl zum anschaulichen Ausdruck von Fouquets Aufstieg als auch zum Sinnbild und Grund seines Verhängnisses stilisieren. Die Langlebigkeit mancher Mythen wurde zusätzlich durch zahlreiche fiktionale Verarbeitungen von Fouquets Geschichte gefördert.²⁶ Im Wesentlichen changierte die Charakterisierung Fouquets zwischen dem Bild des verschwenderischen Emporkömmlings, der sein Schicksal durch seine Maßlosigkeit letztlich selbst verschuldete, und jenem des ebenso faszinierenden wie tragischen Helden, dessen Fall den Beginn des absolutistischen Herrschaftssystems unter Ludwig XIV. markiert.²⁷ Dieser Antagonismus sollte teils auch auf die Schlösser von Vaux-le-Vicomte und Versailles übertragen werden, die zu Symbolen von freier künstlerischer Entfaltung respektive einer restriktiv-konformistischen Kunstpolitik erhoben wurden.²⁸

Die Primärquellen zur Ausstattung von Vaux-le-Vicomte müssen insgesamt als fragmentarisch beschrieben werden, denn Verträge, Korrespondenzen oder Quittungen sind nur für einige unter Le Brun arbeitende, nicht jedoch für die hauptverantwortlichen Künstler überliefert.²⁹ Auch die nach Fouquets Sturz erstellten Inventarlisten seiner Besitztümer liegen heute unvollständig vor: Für die Anwesen und Appartements in Saint-Mandé, Fontainebleau und Paris sind nur vereinzelt Dokumente vorhanden;³⁰ zu Vaux-le-Vicomte haben sich mehrere Inventarisierungen der Kunstobjekte und ein Inventar des im Schloss vorgefundenen Mobiliars von 1661 erhalten.³¹ Ein bislang

26 Bereits kurz nach Fouquets Sturz findet sich mit Furetière 1666 eine erste fiktionale Verarbeitung, gefolgt von Subligny 1671, Courtilz de Sandras 1700 und Dumas 1852. In jüngerer Zeit erschienen zahlreiche Romane, vgl. Jégo/Lépée 2007; Marschner 2009; Lepère 2010; Hann 2010. An Fouquets Geschichte knüpfen auch Archipenko 2011 und Vermès 2013 an. In Film und Fernsehen finden sich ebenfalls zahlreiche Beispiele, beginnend mit dem Stummfilm *Fouquet, l'homme au masque de fer*, 1910 (Regie: Camille de Morlhon) bis zu dem Fernsehfilm *Le roi, l'écureuil et la couleuvre*, zuerst ausgestrahlt am 5. März 2011 auf France 3 (Regie: Laurent Heynemann).

27 Entscheidend geprägt wurde die Rezeption durch Voltaires *Siècle de Louis XIV* (1751), worin Fouquet als geltungsbedürftiger Verschwender und Gegenspieler Ludwigs XIV. erscheint (Kapitel XXV: *Particularités et anecdotes du règne de Louis XIV*). Insbesondere Paul Morand versuchte sich in *Fouquet ou Le Soleil offensé* (1961) an einer Rehabilitation Fouquets, der in offenkundiger Sympathie als Sündenbock eines Epochenwechsels charakterisiert wird – eine Perspektive, die sich auch vor dem Hintergrund der autobiographischen Erfahrungen um die verhinderte Wahl des Autors in die *Académie française* erklärt. Vgl. näher Steinkamp 2007.

28 Diese Gegenüberstellung, innerhalb derer Vaux-le-Vicomte zudem als Vorbild und Voraussetzung für das Schloss von Versailles erscheint, wird bspw. bei Goldstein 2008 durchgehend entwickelt.

29 Cordey 1924 veröffentlichte im Anhang seiner Monographie zu Vaux-le-Vicomte die in den dortigen Privatarchiven aufbewahrten Dokumente zu den unter Charles Le Brun tätigen Künstlern (S. 189–251). Kergonan 2000 publizierte verschiedene Dokumente zu Fouquets Tapissieremanufaktur in Maincy (S. 119–171).

30 Vgl. für eine Übersicht die Bibliographie bei Terreaux 2015, S. 146–150.

31 Die Inventare werden mehrheitlich in den Archives nationales in Paris aufbewahrt (Arch. nat., O¹ 1964); jenes von 1661 befindet sich in der Bibliothèque nationale in Paris (Ms. Fr. 7620, fol. 106r–152v). 1880 wurden zwei Dokumente aus den Archives nationales zu den Statuen und Büsten in Vaux-le-Vicomte publiziert, vgl. Bruel 1880, S. 41–48. Anschließend veröffentlichte Edmond Bonnaffé mehrere

unveröffentlichtes Récolement ergänzte 1665 die erste Inventarisierung im Kontext der anstehenden Versteigerungen von Fouquets Eigentum um die Schätzwerte.³²

Bereits aus der Entstehungszeit der Schlossanlage datieren drei wesentliche Quellen, welche die Wahrnehmung insbesondere der Deckengestaltungen maßgeblich bestimmen sollten. Es handelt sich um ein Korpus fiktional-beschreibender Texte, verfasst von André Félibien, Madeleine de Scudéry und Jean de La Fontaine,³³ das für die allegorischen Deckenmotive leicht erfassbare Erklärungen anbot und vielfach ohne Reflexion seiner Entstehungsumstände und panegyrischen Überformungen herangezogen wurde.

Nicolas Fouquets mehrbändige Verteidigungsschrift,³⁴ die er während seiner Inhaftierung verfasste, enthält verhältnismäßig wenige explizite Aussagen zu Vaux-le-Vicomte oder seinem eigenen Kunstverständnis. Diesbezüglich aufschlussreicher ist ein Briefwechsel zwischen Fouquet und seinem Bruder Louis,³⁵ der zwecks des Erwerbs von Kunstgegenständen für die Ausstattung von Vaux-le-Vicomte in Italien weilte. Obwohl nur einseitig in Form der Briefe von Louis Fouquet überliefert, erlaubt die Korrespondenz einige Rückschlüsse auf Nicolas Fouquets Interessen und Intentionen.

Hervorzuheben ist schließlich eine Beschreibung von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg, der Vaux-le-Vicomte im Rahmen seiner Grand Tour bereits im Juni 1667 und somit nur wenige Jahre nach Fouquets Sturz besuchte. Er besichtigte sämtliche repräsentativen Appartements – eingeschlossen jene im Obergeschoss – sowie den Garten und hielt in einem anlässlich verfassten Bericht mehrere aufschlussreiche Details zu dem Gesehenen fest.³⁶

Dokumente, darunter in Auszügen auch das Inventar von 1661, im Anhang seiner Biographie zu Nicolas Fouquet. Zwei Dokumente aus den Papieren von Gédéon Berbier du Mets werden von Bonnaffé noch in den Archives de l'Oise genannt, befinden sich jedoch seit Juni 2005 ebenfalls in den Archives nationales (Arch. nat., O¹ 3282 B) und werden im Folgenden mit ihrer aktuellen Signatur angegeben. Vgl. Bonnaffé 1882, S. 61–101.

32 Das Récolement von 1665 ist Teil der in den Archives nationales zu Vaux-le-Vicomte aufbewahrten Dokumente in O¹ 1964.

33 Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1090–1143; La Fontaine 1967. Zwei fiktive Briefe von André Félibien finden sich in einer gedruckten Version ohne Ort, Datum und Autor in der Pariser Bibliothèque nationale (Département des Imprimés, LK7-10117) und wurden von Jacques Thuillier ediert. Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999; Félibien, *Troisième relation* 1999. Félibiens fiktiver Brief zur Antichambre d'Hercule wurde bereits 1860/61 publiziert. Vgl. Lacroix 1860/61, S. 305–320.

34 Vgl. Fouquet 1696.

35 Die Briefe wurden 1862 von Ernest de Buchère de Lépinois herausgegeben. Vgl. Fouquet 1862. Der Verbleib der originalen Dokumente ist heute nicht bekannt. Nach Aussagen Lépinois' befanden sie sich im Besitz der Familie de Cossé-Brissac, wo sich jedoch ihre Spur verliert. Vgl. Terreaux 2015, S. 12, Anm. 16.

36 Vgl. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57–58. Der Bericht des Reisenden selbst wird durch eine im Vorfeld der Reise (1665 oder 1666) verfasste landeskundliche Abhandlung des ihn begleitenden Anton Finck ergänzt, in der Vaux-le-Vicomte bereits Erwähnung findet (Bd. II, S. 153–154); ebenso von einer Aufstellung der Reisekosten, aus der die gezahlten Beträge für die Besichtigung des Gartens sowie an einen Concierge und einen Gärtner hervorgehen (Bd. II, S. 548, 550).

Einleitung

Die Literatur über Vaux-le-Vicomte setzt sich aus Werken zusammen, die sich mit Leben und Werk Charles Le Bruns, der Schlossanlage oder mit Nicolas Fouquet beschäftigen. Der Stellenwert, den die dekorative Ausstattung in den bisherigen Publikationen einnimmt, kann zusammenfassend als gering und ihrer kunsthistorischen Wichtigkeit nicht angemessen beschrieben werden. In Anbetracht von verantwortlich zeichnendem Künstler, Umfang und künstlerischer Qualität mutet dies erstaunlich an, zudem die Bedeutung der ausgeführten Arbeiten für Le Bruns weiteren Werdegang bereits im 17. Jahrhundert betont und in der Folge immer wieder hervorgehoben wurde.³⁷ Bei Le Bruns frühesten Biographen Claude Nivelon und Guillet de Saint-Georges finden sich die ersten konkreten Beschäftigungen mit der Ausstattung. Die Beschreibungen und Deutungen der Werke offenbaren sich indes bei beiden Autoren als unvollständig und in großen Teilen fehlerhaft, so dass ihre Anwesenheit vor Ort in Zweifel gezogen werden muss. In offensichtlicher Unkenntnis des entschlüsselnden Textes von André Félibien lassen sich Verwechslungen der Raumfolgen sowie zahlreiche falsche Lokalisierungen und Fehldeutungen einzelner Motive feststellen.³⁸

Die nachfolgenden biographischen Abhandlungen zu Le Brun halten nicht mehr Erkenntnisgewinn bereit – das Interesse an den Werken selbst erweist sich als äußerst gering. Während Charles Perrault Vaux-le-Vicomte in seinem Kapitel über Le Brun in den 1696 veröffentlichten *Hommes Illustres* gar nicht erst erwähnt,³⁹ geht Roger de Piles in der 1699 herausgebrachten *Abrégé de la vie des peintres* über einen Absatz nicht hinaus;⁴⁰ ähnlich auch Florent Le Comtes Berücksichtigung in seinem 1699 im *Cabinet des Singularitez* erschienenen Kapitel über Leben und Werk Le Bruns.⁴¹ Einzig die *Chambre des Muses* wird bei de Piles und Le Comte benannt und hervorgehoben. Die beiden im 18. Jahrhundert entstandenen Le-Brun-Biographien von Claude-François Desportes und Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville ordnen sich in Umfang und Inhalt in die Reihe ihrer Vorgänger ein.⁴² Indes erscheinen in jenen biographischen Verarbeitungen

37 Vgl. insbesondere Claude Nivelon, der Vaux-le-Vicomte zum entscheidenden Ort der Entfaltung von Le Bruns künstlerischem Genie erhebt: »On peut dire que ce génie sans bornes avait été contraint de se restreindre selon l'étendue des lieux où il avait travaillé, mais que trouvant dans celui-ci [d. i. Vaux-le-Vicomte] un champ libre dont il était le maître, cela lui fournit matière de produire de nouvelles beautés.« Nivelon 2004, S. 249.

38 Vgl. ebd., S. 249–261; Guillet de Saint-Georges 1854, S. 19–21.

39 Perrault war Fouquets politischem Gegenspieler Jean-Baptiste Colbert verbunden und entschied vermutlich aus politischer Vorsicht für ein Auslassen Vaux-le-Vicomtes; Nicolas Fouquet fehlt auch in der Reihe seiner *hommes d'état*. Vgl. Perrault 1696, Bd. I, S. 91–92.

40 Vgl. Piles 1699, S. 513.

41 Vgl. Le Comte 1700, Bd. III, S. 159–160.

42 Vgl. A.-J. Dézallier d'Argenville 1745, Bd. II, S. 305; Desportes 1752, Bd. I, S. 26–29. Während Desportes noch einige – wenn auch teils falsch benannte – Deckenmotive aufzählt, widmet Dézallier d'Argenville Le Bruns Aufenthalt in Vaux-le-Vicomte nur einige Zeilen. Seiner Edition von 1762 fügte Dézallier d'Argenville die vielfach tradierte Anekdote zur Entstehung von Le Bruns Konstantinsschlacht hinzu. Vgl. A.-J. Dézallier d'Argenville 1762a, Bd. IV, S. 128.

bereits einige Topoi, die als fester und wiederkehrender Bestandteil der Rezeption gelten können. So versäumt es beispielsweise keine der genannten Biographien, eine angeblich in Vaux-le-Vicomte stattgefundenen Begegnung Le Bruns mit Kardinal Jules Mazarin hervorzuheben, während derer Le Brun mit seinen Entwürfen für eine Tapisserieserie zu Konstantin von seinen Fähigkeiten überzeugen und so den Grundstein für seine spätere Karriere legen können. Der Mehrheit der Autoren erschließt sich die Bedeutung des Auftrags folgendermaßen: Zum einen diente Vaux-le-Vicomte als Ort der Kontaktvermittlung zu königlichen Kreisen und zum anderen räumten die Arbeitsbedingungen dem Genie seine notwendige Freiheit ein. Seit Nivelon wurde Le Brun als Universal-künstler und alleiniger Verantwortlicher der gesamten künstlerischen Ausstattung präsentiert, während die ausgeführten Arbeiten selbst in den Hintergrund traten.

Diese Tendenz lässt sich gleichermaßen für die im 18. und 19. Jahrhundert entstandenen Biographien zu Fouquet⁴³ und für die Beschreibungen des Pariser Umlands⁴⁴ beobachten. Nicolas Fouquet gewidmete Abhandlungen nutzen Vaux-le-Vicomte meist als Veranschaulichung von gesellschaftlichem Glanz, Reichtum und Ambitionen seines Besitzers, ohne künstlerische Aspekte zum Thema zu erheben. Die Reiseberichte und Beschreibungen zum Pariser Umland fassen sich in ihren Evokationen der Schlossanlage ebenfalls kurz und zeigen eine deutliche Abhängigkeit untereinander. Eine offensichtliche Orientierung an Stichen und die Tradierung fehlerhafter Beschreibungen lassen eine Anwesenheit der Autoren vor Ort mehrheitlich zweifelhaft erscheinen.⁴⁵

43 Vgl. Chéruef 1862; Bonnaffé 1882; Lair 1890.

44 Vgl. insbesondere Piganiol de La Force 1718, Bd. II, S. 495–497; A.-N. Dézallier d’Argenville 1755, S. 209–214; Dulaure 1786, Bd. II, S. 252–257; Goudemetz 1892, S. 182–198. In den späteren Editionen von A.-N. Dézallier d’Argenville (1762, 1768, 1779) finden sich geringfügige Variationen und Erweiterungen des Textes.

45 Die erschwerte Erreichbarkeit und der oft eingeschränkte Zugang der Landschlösser trugen dazu bei, dass sich die Reisenden und Autor*innen teils mit der Konsultation von Stichen begnügten. Im Fall von Vaux-le-Vicomte verrät dies der für den Garten zwar ausgeführte, doch nie aufgestellte Neptunbrunnen, der dennoch auf zwei Ansichten von Israël Silvestre abgebildet wird. Vgl. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, OS 2468,02, <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=80504&cachesLoaded=true> [22.7.2021]; OS 2468,11, <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=80590&cachesLoaded=true> [22.7.2021]. Piganiol de La Force 1718, Bd. II, S. 497; A.-N. Dézallier d’Argenville 1755, S. 213; Goudemetz 1892, S. 194, und Dulaure 1786, Bd. II, S. 256, integrieren den Brunnen in ihre Beschreibungen. Auch überliefertes Bildmaterial entstand vermutlich teils nach Stichen: Der Architekt Christoph Pitzler, der Paris und Umgebung 1685–1687 bereiste, zeichnete Vaux-le-Vicomte nach zwei Ansichten der Perelle (in: *Veues des belles maisons de France*, um 1680: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/perelle1680/0173/image.info> [22.7.2021]; <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/perelle1680/0174/image.info> [22.7.2021]) und übernahm bspw. auch die dort fehlerhaft dargestellten Alleen im hinteren Teil des Gartens. Vgl. Pitzler 1685–1687, fol. 166–167 (<https://architrave.eu/view.html?edition=34znb&page=114&translation=350mg&lang=de> [15.9.2021]), fol. 168 (<https://architrave.eu/view.html?edition=34znb&page=115&translation=350mg&lang=de> [15.9.2021]). Ähnliches gilt für Nicodemus Tessin d. J., dessen im Folgenden aufgeführte Zeichnungen augenscheinlich auf Israël Silvestre zurückgehen: Gartenanlage (Nationalmuseum Stockholm, NMH Cels 123/1875), Parterre de broderie (Nationalmuseum Stockholm, NMH THC 286, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=147373>

Einleitung

Auch scheint Vaux-le-Vicomte seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kein übermäßig frequentiertes Ziel individuell Reisender gewesen zu sein, was sich neben der grundsätzlich schwierigen Erreichbarkeit auch durch die Brisanz von Fouquets Verhaftung sowie die folgende Vernachlässigung der Schlossanlage erklären mag.⁴⁶

1861 widmete sich Eugène Grésy⁴⁷ den in Vaux-le-Vicomte beschäftigten Künstlern, wobei sein Interesse den unbekannteren unter ihnen galt: Auf Basis einer Auswertung der Register der Pfarrgemeinde des benachbarten Ortes Maincy – dort hatten sich die Künstler mehrheitlich niedergelassen – erstellte Grésy eine mit wenigen biographischen Angaben ergänzte Liste. Le Bruns Funktionen werden, ebenso wie die ausgeführten Arbeiten selbst, kaum thematisiert. Ebenfalls im 19. Jahrhundert erschienen mit Genevay (1886)⁴⁸ und Jouin (1889)⁴⁹ die ersten umfangreichen Monographien über Charles Le Brun. Antoine Genevays Publikation geht zwar näher auf Le Bruns Arbeiten für die Tapiserie-Manufaktur in Maincy ein, thematisiert die Ausführungen in Vaux-le-Vicomte jedoch nur am Rande. Henri Jouin, dessen umfangreiches Werk eine fundierte Beschäftigung mit Vaux-le-Vicomte erwarten ließe, überschreibt zwar ein ausführliches Kapitel ebenso, zählt darin jedoch hauptsächlich im Zeitraum von 1648 bis 1661 entstandene Auftragsarbeiten auf, während Le Bruns Arbeiten im Schloss verhältnismäßig wenige Seiten gewidmet werden. Insbesondere Fouquets Appartement findet im Rückgriff auf Félibien Beachtung, wobei auch Jouin – ganz in der Tradition Nivelons – im Wesentlichen Le Bruns Funktionen und kaum die Werke selbst berücksichtigt.⁵⁰

[2.9.2021]; NMH THC 289, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=147376> [2.9.2021]). Vgl. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, OS 2468,12, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841440> [2.9.2021]; OS 2468,09, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841437> [2.9.2021].

46 Einer der wenigen Besucher von Vaux-le-Vicomte ist Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg, dessen europaweite Grand Tour (1674–1677) durch ein Journal von Johannes Pakenius dokumentiert ist. Die *magnificentia* der Anlage und insbesondere der Garten hinterlassen auch in den 1670er Jahren noch immer einen bleibenden Eindruck. Vgl. Kupka 2014, S. 315–316. Die Autorin dankt Prof. Dr. Hendrik Ziegler für den Hinweis auf diesen Reisenden. Hervorzuheben ist zudem der bereits 1667 erfolgende Besuch von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg, von dem sich eine aufschlussreiche Beschreibung der Innenräume erhalten hat. Vgl. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019.

47 Vgl. Grésy 1861.

48 Vgl. Genevay 1886, S. 37–44.

49 Vgl. Jouin 1889, S. 79–128.

50 Vgl. ebd., S. 115–128. Neben einigen anekdotisch angereicherten Fakten zu Verlauf und Umständen der Arbeiten sowie der Hervorhebung von Fouquets Maßlosigkeit, betont Jouin Le Bruns über die Malerei hinausgehenden Aufgaben in Maincy, seine Entwürfe für Skulpturen und seine Rolle während der in Vaux-le-Vicomte stattfindenden Feste.

Einleitung

Vermutlich auch befördert durch den historisierenden Ansatz der Restaurierung unter Alfred Sommier,⁵¹ in dessen Besitz das Schloss 1875 übergang, zeigt sich in den Publikationen seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine zunehmende Wahrnehmung Vaux-le-Vicomtes als historischer Ort. 1888 gab Rodolphe Pfnor einen großformatigen Bildband mit Zeichnungen und Stichen heraus⁵² und Edmond Bonnaffé fügte seiner im selben Jahr erschienenen Biographie zu Fouquet einen Anhang mit zahlreichen Archiv-Dokumenten hinzu.⁵³ Auch das Interesse an Fouquet als Sammler intensivierte sich mit der 1905 publizierten, detailreichen Untersuchung von Urbain Victor Chatelain, der den Kunstförderer und den ihn umgebenden intellektuellen Kreis in den Blick nahm und uneingeschränkt glorifizierte.⁵⁴

Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts erschienen einige fundiert recherchierte Abhandlungen zur Gesamtanlage von Vaux-le-Vicomte, die zwar in ihrem historischen Faktenreichtum von Interesse sind, jedoch einem kunsthistorischen Anspruch nicht gerecht werden.⁵⁵ Bezüglich der Ausstattung bieten sie entsprechend wenig Neues. Teile der Deckenmotive werden beschrieben und mit Rückgriff auf Félibien, Scudéry und La Fontaine interpretiert; darüber hinaus liest man die bereits bekannten, meist anekdotisch angereicherten Fakten zu den Entstehungsumständen und Le Bruns Werdegang, während die Auseinandersetzung mit den Werken an der Oberfläche bleibt. Die weitere, im 20. Jahrhundert zu Le Brun veröffentlichte Sekundärliteratur fügte dem zunächst wenig hinzu; einzig Jennifer Montagu schlug 1963 einige mögliche Vorbilder für einzelne Motive in Le Bruns Deckengestaltungen vor.⁵⁶ In den 1980er Jahren schließlich setzte das Bemühen um eine wissenschaftlich fundierte Aufarbeitung sowohl der Geschichte um Nicolas Fouquet als auch der künstlerischen Gestaltung von Architektur und Garten ein, die sich in zahlreichen Publikationen niederschlug, ohne dass sich das Interesse an der dekorativen Ausstattung verstärkte. Allein Sylvain Kerspern widmete 1990 Le Bruns Werken in Vaux-le-Vicomte in seiner Dissertation zur Malerei

51 Während die auf Fouquet folgenden Familien der Villars und Choiseul-Praslins Vaux-le-Vicomte als Stammsitz begriffen und dem Schloss über z. B. heraldische Symbolik eine individuelle Prägung zu geben versuchten, erfasste es der Industrielle Alfred Sommier in seiner historischen Bedeutung. Instandsetzungen und Möblierungen orientierten sich an der Entstehungszeit Vaux-le-Vicomtes, beeinflusst durch die geschmacklichen Tendenzen des 19. Jahrhunderts. Vgl. Terreaux 2015, S. 8, sowie das Kapitel *Nachwirkungen eines Mythos: Der Umgang mit der Ausstattung nach 1661* in der vorliegenden Arbeit, S. 423–430.

52 Vgl. Pfnor 1888.

53 Vgl. Bonnaffé 1882.

54 Vgl. Chatelain 1971.

55 Vgl. insbesondere Cordey 1924. Cordey veröffentlichte zudem mehrere Aufsätze, die mehrheitlich als Auszüge aus seiner Monographie gelten können: Vgl. Cordey 1922; Cordey 1923a; Cordey 1923b; Cordey 1925, Cordey 1927. Die kurz nach Cordey erschienenen Werke von Hector Saint-Sauveur und Anatole France beinhalten keine neuen Erkenntnisse. Vgl. Hector Saint-Sauveur 1926; Anatole France 1933.

56 Vgl. Montagu 1963, S. 395–408. Montagu verfasste ebenfalls einen kurzen Beitrag zur Tapissieremanufaktur in Maincy. Vgl. Montagu 1962, S. 530–535.

des 17. Jahrhunderts in der historischen Region Brie ein überblickendes Kapitel.⁵⁷ Zu Fouquet erschienen mehrere umfassend recherchierte Biographien,⁵⁸ die sich um ein ausgewogenes und vollständigeres, von den überlieferten Stereotypen und Mythen abstrahierendes Bild verdient machten. Verwiesen sei darüber hinaus auf die Beiträge des in Versailles stattgefundenen Colloquiums im Jahr 2000.⁵⁹ Fouquets Sammeltätigkeit wurde von Antoine Schnapper in seiner Arbeit zu den *Curieux du Grand Siècle* mit einem kurzen, aber wesentlichen Beitrag bedacht;⁶⁰ über die Tapisseriemanufaktur in Maincy veröffentlichte Michel Lucas de Kergonan 2000 eine überblickende Abhandlung.⁶¹ Fouquets Kunstförderung im Kontext seines politischen Werdegangs wurde 2010 eine Dissertation von Christine Howald gewidmet.⁶² Diese bezog auch die Programme von Deckengemälden und Gartenskulpturen in ihrer Bedeutung für Fouquets Selbstdarstellung mit ein, jedoch unter weitgehender Auslassung kunsthistorischer Fragestellungen. Fundierte Recherchen wurden schließlich von Clara Terreaux unternommen, die in ihrer an der École du Louvre entstandenen Abschlussarbeit Fouquets Gemäldebesitz im Rahmen seiner Sammlungspolitik untersuchte.⁶³

Der von André Le Nôtre gestaltete Garten und die auf Louis Le Vau zurückgehende Architektur von Vaux-le-Vicomte erfuhren intensive Aufmerksamkeit, die sich in mehreren Dissertationen und Artikeln niederschlug.⁶⁴ Die Innenausstattung findet in jenen Veröffentlichungen, abgesehen von einer Kurzbeschreibung der Deckenmalereien bei Patricia Brattig,⁶⁵ keine Beachtung. Es erschienen zudem mehrere reich bebilderte Bände zu Vaux-le-Vicomte, die ihrem Anspruch, einen guten Überblick zu Geschichte und Erscheinung des Schlosses zu liefern, gerecht werden, bezüglich der Ausstattung jedoch wenig Neues enthalten.⁶⁶ 2008 publizierte Claire Goldstein einen literaturwissenschaftlichen Beitrag,⁶⁷ der im Vergleich der diskursiven und symbolischen Systeme das Schloss von Versailles als gescheitertes, Vaux-le-Vicomte hingegen als herausragendes und gelungenes Projekt beschreibt.

Entscheidend vorgebracht wurde die kunsthistorische Forschung durch Bénédicte Gadys im Jahr 2010 erschienene Dissertation zu Charles Le Brun, in der sie sich mit den

57 Vgl. Kerspern 1990, S. 141–162.

58 Vgl. insbesondere Dessert 1987; Petitfils 1998.

59 Vgl. Grell/Malettke 2001.

60 Vgl. Schnapper 1994, S. 215–228.

61 Vgl. Kergonan 2000.

62 Vgl. Howald 2011.

63 Vgl. Terreaux 2015.

64 Vgl. insbesondere Bechter 1993b; Brattig 1998; Schulze 1999.

65 Vgl. Brattig 1998, S. 235–241.

66 Vgl. Pérouse de Montclos 1997; Brix 2004; Fleurent 2005; Bordier 2013.

67 Vgl. Goldstein 2008. Dieselbe Autorin beschäftigte sich bereits in ihrer Dissertation mit dem literarischen Transfer von Vaux-le-Vicomte nach Versailles. Vgl. Goldstein 2000.

bis dato kaum beachteten frühen Jahren des Künstlers beschäftigte. In ihrem Kapitel zu Le Bruns Funktionen in Vaux-le-Vicomte lieferte Gady eine überzeugende Untersuchung von Le Bruns Verhältnis zu seinen Mitarbeitern, leistete eine chronologische Rekonstruktion der in Vaux-le-Vicomte ausgeführten Arbeiten und korrigierte in mehrfacher Hinsicht das überlieferte stereotype Bild des Universalkünstlers.⁶⁸ Eine formale und ikonographische Analyse der Werke selbst war indes in Gadys Arbeit nicht intendiert; eine entsprechende Untersuchung steht folglich weiterhin aus.⁶⁹

Hervorgehoben seien schließlich einige kunsthistorische Annäherungen, die in Form einzelner Artikel sowie als Teiluntersuchungen im Rahmen weiter gefasster Fragestellungen erfolgten und der Vertiefung bedürfen. Stefan Germer und Matthew Dowling beschäftigten sich im Rahmen von André Félibien gewidmeten Monographien mit den textlichen Verarbeitungen der Schlossanlage und lieferten zu deren Aufbau und Struktur grundlegende Erkenntnisse.⁷⁰ Holger Schulten berücksichtigte die Dekorationssysteme der Deckengemälde unter formalen Gesichtspunkten in seinem Überblick über die Geschichte der französischen Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts.⁷¹ Véronique Desramont konzentrierte sich in einem Aufsatz auf ein einzelnes Deckenmotiv der *Chambre des Muses*,⁷² während Alain Mérot den Blick auf die Gesamtheit der Deckengemälde lenkte und insbesondere die gleichzeitige Anwendung traditioneller und moderner, italienisch inspirierter Dekorationssysteme hervorhob.⁷³ Thomas Kirchner erkannte in einigen von Le Bruns Deckengestaltungen die Visualisierung einer der Literaturtheorie entlehnten epischen Erzählstruktur, die sich in ihrer

68 Vgl. B. Gady 2010, S. 363–400 (Kapitel VIII: Un chantier exemplaire: Vaux-le-Vicomte).

69 Einige an deutschsprachigen und französischen Universitäten verfasste, unveröffentlichte Abschlussarbeiten beschäftigen sich mit der Dekoration von Vaux-le-Vicomte. Vgl. Marie-Elisabeth Floquet: *Les lambris à grotesques du château de Vaux-le-Vicomte. Mémoire de maîtrise*, Université Paris-Sorbonne IV, 1992; Susanne Sütterlin: *Die Innendekoration des Charles Le Brun in Vaux-le-Vicomte*. Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität München, 1995; Eva Vennebörger: *Der Schloßbau Vaux-le-Vicomte. Bauarbeiten 1656–1661*. Magisterarbeit, Ruhr-Universität Bochum, 2001; Sarah Maria Valerie Lange: *Ausblick in den Himmel. Dekorationssysteme von Vaux-le-Vicomte (1658–1661)*. Masterarbeit, Universität Wien, 2014; Laurent Nicol: *Le Bestiaire du château de Vaux-le-Vicomte. Tel que projeté jusqu'en septembre 1661. Mémoire d'étude de l'École du Louvre*, 2015; Sarah Bassen-Perez: *La salle à manger de Nicolas Fouquet à Vaux-le-Vicomte. Étude de son décor et de sa fonction. Mémoire d'étude de l'École du Louvre*, 2015.

70 Vgl. Germer 1997b, S. 132–181; Dowling 1999, S. 69–122.

71 Vgl. Schulten 1999, S. 299–301 (Grand Salon), S. 315–319 (Antichambre d'Hercule), S. 319–320 (Antichambre des Königs), S. 353–355 (Chambre von Fouquet im Obergeschoss), S. 355–360 (Chambre des Muses), S. 360–362 (Chambre des Königs), S. 408–410 (Cabinet des Jeux), S. 406–405 (Chambre von Madame Fouquet im Obergeschoss), S. 435–436 (Salle à manger). Schulten liefert eine schlüssige, wenn auch kurze Übersicht zu formalen Eigenheiten und möglichen Vorbildern der Dekorationssysteme, ohne die Decken in einen Bezug zueinander zu setzen. Eine inhaltliche Interpretation wird nicht unternommen; zudem sind manche Zuschreibungen inzwischen widerlegt. In den einzelnen Raumuntersuchungen der vorliegenden Arbeit werden diese Übersichtsdarstellungen nicht erneut zitiert.

72 Vgl. Desramont 1998.

73 Vgl. Mérot 2001.

Einleitung

vielschichtigen Argumentationsform zur Vermittlung politischer Inhalte als besonders geeignet erwiesen habe. In der Bemühung, kunstpolitische und künstlerische Aspekte miteinander zu verbinden, stehe Vaux-le-Vicomte am Ende eines unter Richelieu einsetzenden Prozesses, dessen Ergebnis eine mit explizit künstlerischen Mitteln betriebene Kunstpolitik gewesen sei.⁷⁴ 2016 war Vaux-le-Vicomte Gegenstand mehrerer Beiträge im Rahmen eines Colloquiums zu Charles Le Brun, die teils im Anschluss veröffentlicht wurden.⁷⁵

Ohne Zweifel zählt Vaux-le-Vicomte zu den am ausführlichsten untersuchten Schlossanlagen des französischen 17. Jahrhunderts. Die künstlerische Bedeutung des Schlosses, sein Erhaltungszustand und die Umstände seiner Entstehung sorgten für ein anhaltendes Interesse aus wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Blickwinkeln. Die künstlerische Ausstattung wurde indes mehrheitlich als Beiwerk, als Illustration und Ausdruck anderer Phänomene behandelt, ohne dass sie in ihrer Gesamtheit zum hauptsächlichen Untersuchungsgegenstand erhoben wurde. Hier möchte die vorliegende Arbeit ansetzen und die Ausstattung in den Mittelpunkt stellen, bisherige Forschungsansätze überprüfen und erweitern sowie das bislang wenig kohärente und unvollständige Bild insbesondere durch eine Kontextualisierung der Werke einer grundlegenden Aufarbeitung unterziehen.

74 Vgl. Kirchner 2001, S. 233–255.

75 Vgl. M. Müller 2017; Moureyre/Garnier 2017.

TEIL I

**VAUX-LE-VICOMTE:
EINE MAISON DE PLAISANCE
IM KONTEXT
VON AUFSTIEGSSTRATEGIEN**

1 REPRÄSENTATION DES AUFSTIEGS UND MECHANISMEN GESELLSCHAFTLICHER DISTINKTION IM 17. JAHRHUNDERT

Vaux-le-Vicomte entstand um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu einem Zeitpunkt, als das Pariser Umland zu einem erheblichen Anteil in den Besitz des aufgestiegenen Bürgertums und neuen Adels übergegangen war. Gerade für jene wohlhabenden Finanz- und Regierungseliten, zu denen Fouquet zu zählen ist, stellte der Landerwerb einen wesentlichen Faktor im Streben nach Prestige und Standeserhöhung dar.¹ Die ertragreiche landwirtschaftliche Nutzung trat zunehmend zugunsten einer symbolischen Dimension der Ländereien in den Hintergrund, was sich insbesondere in der Errichtung aufwendiger Anwesen und der Bemühung um einen aristokratischen Lebensstil manifestierte.² Als elementarer Bestandteil von Legitimations- und Anerkennungsstrategien der neuen Eliten kann die Gestaltung der repräsentativen Schlossbauten erst vor dem Hintergrund der sozialen Identität ihrer Auftraggeber les- und erfassbar werden. Ein differenziertes Verständnis derselben erweist sich als schwierig, insbesondere aufgrund heterogener gesellschaftlicher Strukturen des französischen 17. Jahrhunderts, die sich gerade im Bereich der Kunst und Kultur eindeutigen Kategorisierungen und Begrifflichkeiten entziehen. So hat die Forschung hinreichend gezeigt, dass oftmals antithetisch verwendete Begriffspaare wie *Adel* versus *Bürgertum*, *Noblesse d'épée* (*Schwertadel*) versus *Noblesse de robe* (*Amtsadel*) oder *Imitation* versus *Innovation* das Spannungsfeld sozialer Gruppen im 17. Jahrhundert nur unzureichend zu beschreiben vermögen.³ Vielmehr lässt sich eine Entwicklung beobachten, im Zuge derer die Abgrenzung zwischen den sozialen Klassen zunehmend an Eindeutigkeit einbüßte.

Die in Frankreich bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts einsetzende Zurückdrängung der alten Aristokratie aus wichtigen staatlichen Positionen und ein hiermit einhergehender Aufstieg des Bürgertums sind zunächst Ausdruck einer steigenden sozialen Mobilität, wie sie in der Frühen Neuzeit für den gesamten europäischen Raum beschrieben werden kann. Insbesondere die Praxis des käuflichen Erwerbs von

1 Vgl. Krause 1996, S. 11.

2 Vgl. Bayard 2006, S. 24–30.

3 So schreibt Haddad 2020 bezogen auf die notwendige Reflexion der Kategorisierungen von Robe und Épée: »Ce travail critique est d'autant plus nécessaire que ces termes ne couvrent pas l'ensemble des élites de la monarchie d'Ancien Régime ni ne rendent compte de la complexité empirique des parcours sociaux« (Abschnitt 5). Siehe auch Bohanan 1992, S. 1–10; Hyde 2002, S. 81; Haddad 2010, S. 14; zu einer historiographischen Konstruktion der Kategorie des Adels »résultante de pratiques sociales essentiellement plurielles, ouvertes et en devenir« siehe auch den Überblick bei Descimon 2010.

1 Repräsentation des Aufstiegs und Mechanismen gesellschaftlicher Distinktion

Ämtern und Titeln wurde zu einem der wichtigsten Aufstiegsinstrumente des Bürgertums und bildete für die Monarchie zugleich eine unverzichtbare finanzielle Einnahmequelle. Während sich über den Zugang zu Titeln, Ländereien und Privilegien neue Eliten herausbildeten, geriet die traditionelle Vormachtstellung der alten Aristokratie ins Wanken.⁴

Bemühungen seitens des Adels, diesen Entwicklungen entgegenzuwirken, blieben ohne Erfolg. Vielmehr kamen der Ausbau des absolutistischen Regierungsapparats und ein zunehmender monarchischer Zentralismus den Ambitionen der neuen Eliten entgegen, umso mehr, als der König nach dem Scheitern der Fronde (1648–1653) den Zugang der Aufsteiger mit bürgerlichen Wurzeln zu wichtigen Ämtern weiter begünstigte und damit zugleich die alte Aristokratie zu einer Neudefinition ihrer Rolle drängte.⁵ Dies bedeutete indes keine Entmachtung des alten Adels,⁶ ebenso wenig wie sich eine Gleichstellung oder Fusion von *Noblesse de robe* und *Noblesse d'épée* durchsetzte.⁷ Die heterogene Gruppe des Adels entwickelte eigene Mechanismen, um sich den Herausforderungen des frühmodernen Staatsbildungsprozesses und den sich wandelnden gesellschaftlichen Strukturen anzupassen. Nicht jede Familie konnte ihren Einflussbereich halten, doch blieb die alte Aristokratie gemeinhin politisch und sozial dominierend und bewegte auch die Aufsteiger zu einer Orientierung an adeligen Wertvorstellungen.⁸

Eine entscheidende Folge war, dass die Abgrenzung sozialer Gruppen zunehmend an Eindeutigkeit verlor. So verwundert es kaum, dass der Aufstieg einer neuen politischen Elite auf Seiten des Geburtsadels ein wachsendes Bedürfnis nach Präzisierung der Standesgrenzen, sichtbarer sozialer Abgrenzung und überzeugender Legitimierung der ihm traditionell zugestandenen Privilegien hervorrief.⁹ Zugleich erfüllte die Gruppe der reichen und landbesitzenden Aufsteiger zunehmend die Voraussetzungen für einen aristokratischen Lebensstil und suchte sich über entsprechende Heiraten zu assimilieren,¹⁰ so dass herkömmliche Abgrenzungsmechanismen zur Rechtfertigung adeliger Privilegien sukzessive von der Praxis untergraben wurden. Eine der Überlebensstrategien des Adels bestand dabei auch in der Integration der Aufsteiger unter gleichzeitiger Festigung einer kulturellen Hegemonie – das ideologische Theoriegebäude von natürlicher

4 Vgl. Asch 2005, Abschnitt 6.

5 Vgl. Roth 1981, S. 224–225; Asch 2005, Abschnitt 9.

6 Die Hypothese einer im Anschluss an die Fronde erfolgten Entmachtung und Verdrängung des höheren Adels seitens eines politisch erstarkten Amtsadels mit bürgerlichen Wurzeln wurde in der Forschung viel diskutiert und widerlegt. Vgl. zu den wesentlichen Punkten Horowski 2012, S. 32–47.

7 Vgl. ausführlich das Kapitel »Welcher Adel? Anatomie einer heterogenen Elite« bei ebd., S. 54–74.

8 Vgl. Asch 2005, insbesondere Abschnitt 5 und 8.

9 Vgl. Devyver 1973, S. 88–100.

10 Von Heiratsbündnissen konnten beide Seiten profitieren, doch sprechen die Verbindungen gegen eine Gleichstellung von *Robe* und *Épée*. Der Aufstieg eines Hauses konnte nur über ein patrilineares Prinzip erfolgen; tatsächlich war das Einheiraten adeliger Frauen in die *Robe* deutlich seltener als das Einheiraten einer *Robe*-Tochter in die *Épée*. Vgl. Horowski 2012, S. 57–58.

1 Repräsentation des Aufstiegs und Mechanismen gesellschaftlicher Distinktion

Superiorität, Vererbung und familiärer Tradition trug so weiterhin dazu bei, die hierarchischen Gesellschaftsstrukturen in weiten Teilen aufrechtzuerhalten.¹¹

Für die sozial heterogenen neuen Eliten lässt sich, ungeachtet ihres realen Macht- und Bedeutungszuwachses, ein kollektives Selbstbewusstsein unter Berufung auf ein eigenes intellektuelles und ökonomisches Potential im 17. Jahrhundert noch nicht beschreiben. Vielmehr blieb gerade zwischen Robe und *Épée* eine Statusungleichheit bestehen, innerhalb derer letzterer eine deutlich höhere Wertschätzung zuteilwurde. Während sich die Mitglieder der *Épée* kaum mehr für die Justizchargen der Robe interessierten, erstrebte die Robe ein Aufgehen in der Gruppe des Schwertadels. Waren die Standesgrenzen zwar grundsätzlich durchlässig und die Möglichkeiten für einen solchen Aufstieg – insbesondere mittels Heiraten und militärischen Laufbahnen – gegeben, wurde doch für eine endgültige Zugehörigkeit zur Noblesse d'*épée* ein gänzlich Ablegen sämtlicher Justizämter erwartet.¹² Zu beobachten ist »eine starke Tendenz« der Funktionseliten, »sich an den etablierten Adel in einem Prozess der kulturellen Assimilation anzupassen.«¹³ Eine solche Annäherung an den Geburtsadel wurde auf vielfältige Art und Weise versucht, von der Verleugnung der bürgerlichen Herkunft über die Fälschung familiärer Genealogien bis zu einer Imitation adeligen Lebensstils reichend.¹⁴

Nicolas Fouquets Werdegang kann im Zusammenspiel von familiärer Herkunft und politisch-sozialem Aufstieg als exemplarisch für die skizzierte Entwicklung gelten. Die Fouquets waren einst als bürgerliche Kaufmannsfamilie in Angers ansässig, bis François III Fouquet über den Erwerb des Amtes eines Conseiller im Pariser Parlament 1578 der Schritt in den Staatsdienst gelang. Steigender politischer Einfluss und wachsender Wohlstand charakterisierten in der Folge den familiären Aufstieg bis in die höchsten Kreise der Macht. Nicolas Fouquets Vater François erreichte unter Richelieu eine hohe Position im kolonialen und maritimen Gewerbe und heiratete Marie de Maupeou, die aus einer einflussreichen Familie aus dem Finanzmilieu stammte.¹⁵ Der Werdegang seines zweitältesten Sohns Nicolas im Staatsdienst begann mit dem Kauf

11 Das Prinzip der Erblichkeit des Adels, über das eine Superiorität und zudem grundsätzliche Nähe zum Königshaus postuliert wurde, sowie die gleichzeitige ideologische Abwertung der Robe behielten ihre Wirkmacht. Vgl. Devyver 1973, S. 100–108; Haddad 2020, Abschnitt 22.

12 Vgl. Horowski 2012, S. 59–68.

13 Asch 2005, S. Abschnitt 11. Siehe auch Descimon 2010, S. 279.

14 Die Verleugnung der bürgerlichen Wurzeln äußerte sich in zahlreichen Facetten. Zu nennen wären bspw. die antibürgerlichen Tendenzen in der mehrheitlich von Bürgerlichen getragenen Preziosität-Bewegung oder die vielfachen Degradierungen von als bürgerlich charakterisierten Eigenschaften und Verhaltensweisen in der Literatur bürgerlicher Autoren, wie sie sich u. a. bei Boileau, Molière, Balzac, Sorel oder Furetière finden. Vgl. Roth 1981, S. 272–275.

15 Der Vater von Marie de Maupeou, Gilles de Maupeou (1553–1641), bekleidete zahlreiche Ämter, u. a. das eines Contrôleur général des finances (1607–1611 sowie 1617–1619). Vgl. zum Aufstieg der Familie überblickend Petitfils 1998, S. 21–33.

1 Repräsentation des Aufstiegs und Mechanismen gesellschaftlicher Distinktion

des Amtes eines *Maître des requêtes de l'hôtel* in Paris im Jahr 1635 und kulminierte in der alleinigen Ausübung der *Surintendance des finances* seit 1659.¹⁶ Fouquets Ehefrauen entstammten beide einem ähnlichen Milieu, nämlich jenem erfolgreich aufgestiegener Staats- und Finanzeliten: Seine erste, nur eineinhalb Jahre dauernde Ehe schloss er 1640 mit Louise Fourché, Tochter eines bretonischen Parlamentariers, die 160.000 livres sowie größere Ländereien in die Verbindung einbrachte.¹⁷ Bedeutender war Fouquets zweite Ehe, die er nach dem Tod seiner ersten Frau mit Marie-Madeleine de Castille-Villemareuil 1651 einging und mit der er eine Vervielfachung von Vermögen und Beziehungen erreichte.¹⁸ Die Castilles hatten einen ähnlich steilen Aufstieg vollzogen wie die Fouquets, beginnend mit der Ernennung des Pariser Kurzwarenhändlers Philippe de Castille zum *Reçeveur général du clergé* (1597), und ihren Einfluss im Laufe von zwei Generationen über Staatsämter, Heiratsallianzen und wachsendes Vermögen ausgebaut.¹⁹ Nicht zuletzt sind die Wappen und Devisen der Familien beider Ausdruck der dem Aufstieg beigemessenen Bedeutung: »*Quo non ascendet*« (»*Jusqu'où ne montera-t-il pas*«) wählte Nicolas' Vater François Fouquet für seine Familie; die Castille fügten ihrem Wappen die Worte »*Surgit radicibus altis*« (»*Il s'élève à partir de racines profondes*«) hinzu.²⁰ Auch für die in den Kreisen neuer Eliten vielfach zu beobachtende Anstrengung, die bürgerlichen Wurzeln zu verschleiern, liefern die Fouquets ein anschauliches Beispiel. Bereits zu Beginn des Jahrhunderts hatte sich Isaac Fouquet um eine fiktive adelige Abstammung bemüht und mittels gefälschter Dokumente eine – tatsächlich in keiner Weise existierende – Verbindung zu einer im 16. Jahrhundert ausgestorbenen Adelsfamilie gleichen Namens hergestellt. Hieran anknüpfend versuchte Nicolas Fouquet, die vermeintlich aristokratischen Wurzeln über den Erwerb des ehemaligen Besitzes jener Familie im Anjou zu festigen.²¹ Er tat es damit einer Reihe einflussreicher Persönlichkeiten gleich, die noch auf dem Höhepunkt

16 Vgl. zu Fouquets Werdegang bspw. ebd., S. 39–95; Howald 2011, S. 11–29.

17 Die in der südlichen Bretagne verankerte Familie besaß kein relevantes Netzwerk in Paris – es scheint, als sei insbesondere die Mitgift für die Wahl Fouquets entscheidend gewesen. Vgl. Petitfils 1998, S. 43–44.

18 Marie-Madeleine de Castille brachte 100.000 livres in die Ehe ein und erhielt kurze Zeit später nach dem Tod ihrer Eltern (François de Villemareuil und Charlotte Garrault) als einzige Erbin mehr als 2.000.000 livres. Die Familie hatte zahlreiche Verbindungen in den Richterstand und in die Finanzwelt. Vgl. Howald 2011, S. 18–19; Terreaux 2015, S. 25–27.

19 Vgl. Triboulet 1991, S. 163.

20 Vgl. Petitfils 1998, S. 28. Entsprechend haben auch die von anderen Aufsteigern erwählten Devisen Aussagekraft bezüglich ihres familiären Selbstverständnisses. Während die Devisen von bspw. Louis Hesselin (»*Superest dum vita movetur*« – »*Elle s'élève tant qu'elle a de la vie*«) oder der Familie Boisguéret de la Vallière (»*Nemoris terraeque robore ascendunt*« – »*Ils montent par la force de la forêt et de la terre*«) den Aufstiegs- und Fortkommensgedanken beinhalten, wählte Jean-Baptiste Colbert eine von Staatstreue und persönlicher Zurückgenommenheit bestimmte Devise (»*Pro rege, saepe, pro patria semper*« – »*Pour le roi souvent, pour la patrie toujours*«). Vgl. Chaix d'Est-Ange 1906, Bd. V, S. 102–103; Ausst. Kat. Paris 2002, S. 79.

21 Vgl. Petitfils 1998, S. 19–21.

1 Repräsentation des Aufstiegs und Mechanismen gesellschaftlicher Distinktion

der Macht die unliebsame bürgerliche Herkunft zugunsten illustrier Vorfahren zu verbergen suchten.²²

In der Ausübung von Ämtern entzog sich die alte Aristokratie mehrheitlich einer direkten Konkurrenz mit dem Amtadel und konzentrierte sich auf die ihr nach wie vor eigenen Gebiete von Gouvernements und Militär.²³ Bedeutender schienen die Ministerposten, mit denen Privilegien, Verantwortung und Königsnähe, aber auch das Risiko der schnellen Absetzung und eine hohe Arbeitsbelastung einhergingen. Die von Fouquet bekleidete Surintendance des finances war dem Schwertadel bis in das frühe 17. Jahrhundert hinein noch angemessen erschienen, doch zeigt auch hier die weitere Entwicklung seinen Rückzug und eine Übernahme seitens der Aufsteiger.²⁴

Die Komplexität sozialer Strukturen und die Vielzahl kollektiver Identitäten im französischen 17. Jahrhundert zeigt sich gerade in der Welt der Kunst und Kultur, deren Akteure in zahlreiche heterogene Gruppierungen gefasst werden können, ohne dass ihre verbindenden Elemente zwangsläufig auf dynastischen oder rangspezifischen Kategorien aufbauen. Eine differenzierte Erfassung sozialer Identitäten und ihrer kulturellen Abgrenzungsmechanismen erscheint gerade in Bezug auf Fragen nach Rezeptionsprozessen und Anverwandlungen künstlerischer Modelle von Bedeutung. Die von Eva-Bettina Krems im Kontext einer territorialen Kulturtransferforschung postulierte Zurückweisung der »reduktionistische[n] Vorstellung einer eingeleisigen Modellrezeption«²⁵ muss auch für die Betrachtung des Verhältnisses von alter Aristokratie und neuen Eliten gelten; vielmehr ist von einem komplexen System aus Konkurrenzverhältnissen sowie Kommunikations- und Perzeptionsprozessen auszugehen.

Anzunehmen ist eine »zeichenhafte Formulierung von Statushierarchien«,²⁶ womit der argumentative Ausgangspunkt über einen Rückgriff auf Pierre Bourdieu²⁷

22 Exemplarisch genannt seien Jean-Baptiste Colbert, der seine Herkunft von einem schottischen Ritter abzuleiten versuchte, sowie Pierre Séguier, der sich in eine Linie mit Sigmund, König von Dänemark und Sachsen (300 n. Chr.), stellte. Vgl. Bonney 1978, S. 78. Es war eine übliche Praxis, solche Fälschungen auf ausgestorbenen oder wenig einflussreichen Familien der *Épée* zu basieren. Vgl. Böse 1980, S. 53–67; Horowski 2012, S. 63.

23 So stellt Horowski fest, dass »von einer etwaigen Verdrängung des alten Adels durch den neuen ebenso wenig die Rede sein kann wie von einer Umwandlung der älteren Elite in einen Teil der angeblich neuen: Die Chargen des Justizadels blieben für den Schwertadel bis zuletzt inakzeptabel und uninteressant. Wenn daher einerseits das definitionsgemäß allerwichtigste Karrierefeld des Justizadels eines war, auf dem Schwertadel mit ihm gar nicht konkurrierte, blieben andererseits alle wichtigen Hofämter, sämtliche Gouvernements und Rangtitel, praktisch alle wichtigen Militärfunktionen sowie die große Mehrheit der ohnedies wenigen diplomatischen Posten ebenso deutlich dem Schwertadel [...] vorbehalten [...].« Horowski 2012, S. 74.

24 Vgl. ebd., S. 97. Während das Amt zwischen 1561 und 1621 noch 28 Jahre lang von Schwertadeligen ausgeübt wurde, waren es zwischen 1622 und 1661 nur noch drei Jahre. Vgl. ebd., S. 93.

25 Krems 2004, S. 8.

26 Vgl. Sittig 2010, S. 75.

27 Auch bei einer interdisziplinären Tagung an der Philipps-Universität Marburg (09.–10.07.2010) erfolgte eine Annäherung an die »Kommunikation sozialer Mobilität« über die Theorie Bourdieus. Vgl. zum

1 Repräsentation des Aufstiegs und Mechanismen gesellschaftlicher Distinktion

theoretisch geschärft werden kann. Bourdieu setzte die Sozialstruktur der Gesellschaft in direkte Beziehung zu Lebensführung und demonstriertem Geschmack; die ästhetische Gestaltung des Lebensraums und der Konsum von Kunstgegenständen können folglich als integraler Bestandteil sozialer und identitätsstiftender Distinktionsmechanismen betrachtet werden. Auch Bourdieus Konzept eines mehrdimensional strukturierten sozialen Raumes, der sich in zahlreiche spezifische Teilfelder auffächert, ist vor dem Hintergrund der Diversität sozialer Identitäten im 17. Jahrhundert von Interesse. Nach dieser sogenannten Feldtheorie erfolgt die Verortung der Individuen im sozialen Raum über ihre relative Stellung auf einer gesellschaftlich definierten Rang- und Prestigeskala.²⁸ Der jeweilige Lebensstil erlaubt hierbei die Schaffung einer Identität in einem symbolisch kodierten System von Abgrenzung und gegenseitiger Orientierung. Dabei beinhaltet der Akt der Distinktion auch eine Semiotisierung, da bestimmten Objekten oder Praktiken ein distinguierender Zeichencharakter zuteil wird. Diese sind nicht notwendig einer bestimmten Gruppe exklusiv zugeordnet, vielmehr manifestiert sich gerade in der unterschiedlichen Beurteilung derselben Objekte die symbolische Abgrenzung.²⁹ Das relationale System sozialer Positionen kann nur ein spezifisches Feld betreffen, mit jeweils feldspezifischen Werten, eigenen Kodierungen, Semantiken und Maßstäben. In jedem sozialen Kräftefeld wird um Besitz und Vermehrung von Kapital gerungen, dessen Verteilung die Machtstrukturen spiegelt. Jenes Kapital kann in feldspezifischer Form auftreten, denn oftmals wird ein spezifisches materielles oder symbolisches Gut produziert, um das sich die Akteure bemühen, ebenso wie um die Durchsetzung spezifischer Denk, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata.³⁰

Auf die kulturelle Welt des französischen 17. Jahrhunderts lässt sich das Bourdieu'sche Feldkonzept gut übertragen. Exemplarisch genannt werden können die von Elizabeth Hyde herausgearbeiteten Beobachtungen zu den Blumensammlern, die ein ebensolches spezifisches Feld mit eigenen Kräfteverhältnissen ausbildeten. Im breiten Feld der Botanik spielten offensichtlich Titel und Herkunft der einzelnen Akteure für ihren Erfolg oder Misserfolg keine entscheidende Rolle. Durchgehend alle wohlhabenden sozialen Gruppen der Zeit widmeten sich in teils exzessiver Weise dem Sammeln und Kultivieren seltener Blumen, von einem kleinbürgerlichen Milieu³¹ bis in die königliche Familie und zum König selbst reichend. Es lässt sich im Sinne Bourdieus die

Folgenden Bourdieu 1979 sowie Bourdieu 2005. Verwiesen sei zudem auf die Überblicksdarstellungen bei Kraus 2005, Stein 2006 und Diaz-Bone 2010, S. 15–65.

28 Vgl. Bourdieu 1979, S. 189–190. Siehe zum Konzept des sozialen Raumes auch Stein 2006, S. 148.

29 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 32–37.

30 Vgl. ebd., S. 46–52.

31 Vgl. bspw. die Aussage des englischen Gelehrten John Evelyn zu Pierre Morin, »who, from being an ordinary gardener, is become one of the most skilful and curious persons in France for his rare collection of shells, flowers, and insects.« Evelyn 2015, Bd. I, S. 101.

1 Repräsentation des Aufstiegs und Mechanismen gesellschaftlicher Distinktion

Bildung eines eigenen sozialen Raumes beobachten, verbunden mit einer kulturellen Identität des Botanikers und Blumensammlers, die auf einer der Blumenkultivierung eigenen Logik basierte. Man bemühte sich beispielsweise um Seltenheit, Ertragreichtum oder Variation, pflegte unterschiedliche Sammelschwerpunkte und folgte Bewertungskriterien, die sich in ständigem Wandel befanden. Es gab einen breiten sozialen Austausch, der sich auch in zahlreichen, teils aufwendig illustrierten Publikationen seit Beginn des 17. Jahrhunderts niederschlug. So lässt sich die Existenz einer auf Konsummustern, Geschmack und Bildung gründenden kulturellen Identität beobachten, die soziale Schranken in großem Maße außer Kraft setzte.³² Dies reichte bis zu Ludwig XIV., der sich der repräsentativen Bedeutung der Blumenkultivierung nicht entziehen konnte und insbesondere seit den 1670er Jahren enorme Summen dafür ausgab. Dabei unterwarf sich selbst der König – so die These Hydes – einer Machtsprache, die hauptsächlich von der neuen, uneinheitlichen Elite entwickelt worden war.³³

Nun darf ein solches Beispiel nicht darüber hinwegtäuschen, dass die nach wie vor präsenten Standesgrenzen ebenso in den sozialen Räumen der Kunst und Kultur ihre Gültigkeit größtenteils behielten, wenn auch in teils subtiler Art und Weise. Einen aufschlussreichen Fall stellt in diesem Kontext der literarische Salon dar. Die Forschung kolportierte vielfach die Vorstellung des Salons als ein Ort, an dem in vielerlei Hinsicht gesellschaftliche Konventionen durchbrochen und mit neu definierten Umgangsformen ersetzt worden seien. Er ließ eine *salonnière* zur federführenden Gesellschafterin werden, ermöglichte Frauen Zugang zu Bildung und literarischer Praxis, gewährte bürgerlichen Autoren Zutritt. Vieles deutet darauf hin, dass Standesgrenzen in der Welt des Salons im 17. Jahrhundert in den Hintergrund traten.³⁴ Nahm der literarische Salon mit der *chambre bleue* der Marquise de Rambouillet seinen Ausgang zwar im hocharistokratischen Milieu, öffnete er dennoch in der Kultivierung der Idee des geistigen Adels auch dem hohen Bürgertum die Möglichkeit, über Beherrschung und Verfeinerung der Umgangsformen gleichzuziehen. Soweit die Theorie, die auf den ersten Blick in der ungezwungenen Begegnung, in der gemeinsamen Konversation und im spielerischen Umgang mit literarischen Kleinformen ihre praktische Verwirklichung zu finden scheint. Tatsächlich kann gerade die *chambre bleue* als ein kultureller Raum beschrieben werden, der nicht durch familiär-dynastische Strukturen gegeben war, sondern über die dort stattfindenden literarischen Praktiken und sozialen Interaktionen erst generiert wurde. Eine solche »salonspezifische Gruppenbildung«³⁵

32 So bereits festgestellt bei Schnapper 1988: »Leur commune passion crée chez les fleuristes une sociabilité [...], que beaucoup de textes soulignent, et qui tend à abaisser les barrières sociales« (S. 218).

33 Vgl. Hyde 2002, S. 86–100.

34 Vgl. bspw. Seibert 1993, S. 6, oder Simanowski 1999, S. 12–13.

35 Bung 2013, S. 260.

1 Repräsentation des Aufstiegs und Mechanismen gesellschaftlicher Distinktion

konnte folglich auch jene Beteiligten einschließen, denen standesbedingt der Zugang in anderen Zusammenhängen verwehrt gewesen wäre.³⁶ Allerdings gab es ebenso über Rang und Herkunft definierte Salons, deren hocharistokratische Beteiligte ein weitgehend homogenes Sozialprofil aufwiesen.³⁷ Zwar sind auch hier die Grenzen zwischen den Räumen nicht gänzlich undurchlässig, doch bedurfte es umfangreicher Lobbyarbeit und vermutlich nur gradueller Rangunterschiede, um in höhere Kreise vorzudringen.³⁸

Zudem gewannen die ideologischen Abgrenzungsmechanismen des alten Adels an Subtilität, wie Oskar Roth am Beispiel der *honnêteté*-Konzeption aufzeigen konnte. Gerade der immer wieder hervorgehobene universalistische Anspruch des *honnête-homme*-Ideals implizierte standesunabhängigen Zugang und gesellschaftliche Offenheit, was sich in der Praxis jedoch als fast nicht durchführbar erwies. Das Bürgertum war nur unter konsequenter Ablegung seiner als bürgerlich erachteten Eigenschaften willkommen, womit die *honnêteté* zu einer unüberwindlichen Barriere wurde. Zugleich wurde die Aufforderung zu entsprechendem Verhalten als eine für jedermann verbindliche Zielsetzung ausgegeben und somit nicht als ständische Restriktion durchschaut.³⁹ Der alte Adel zog neue kompensatorische Kräfte aus der verfeinerten und zugleich ausschließenden Geselligkeitskultur, die ernster bürgerlicher Gelehrsamkeit ein Konzept von kurzweiliger Mündlichkeit entgegensetzte.⁴⁰

Dass die Grenzen der Standesdurchlässigkeit mehrheitlich klar gezogen waren, bestätigt auch der Blick auf einzelne Salons und ihre favorisierten literarischen Genres. Kaum ein Beispiel kann dies besser vor Augen führen als das von Madeleine de Scudéry als einer erfolgreichen Salonchronistin niedriger Herkunft und ihrer Gegenspielerin, der dem Königshaus angehörenden Grande Mademoiselle.⁴¹ Ihre literarischen Techniken und Präferenzen erklären sich vielfach vor dem Hintergrund ständischen Bewusstseins. So erlangte Madeleine de Scudéry mit Hilfe der von ihr erstmals angewandten Verschlüsselungen und Mythologisierungen eine schöpferische Freiheit, die ihr eine Überschreitung ihrer sozialen Identität ermöglichte. Der Grande Mademoiselle hingegen gebührte unverstelltes Beurteilen. Im Bewusstsein der ständischen Überlegenheit kultivierte sie in einem abgeschlossenen aristokratischen Zirkel das literarische (Selbst-)Porträt, das – wie auch die ihm verwandten Memoiren – im genealogischen Bewusstsein des Geburtsadels verankert war.⁴² Madeleine de Scudéry

36 Vgl. ebd., S. 260–263.

37 Vgl. das Beispiel des Kreises um die Duchesse de La Trémoille in ebd., S. 249–260.

38 Vgl. ebd., S. 253, 258–259.

39 Vgl. Roth 1981, S. 250–253.

40 Vgl. Baader 1986, S. 278–279.

41 Anne Marie Louise d'Orléans, Duchesse de Montpensier, war eine Cousine Ludwigs XIV. und unter dem Beinamen »La Grande Mademoiselle« bekannt.

42 Vgl. Baader 1986, S. 136.

1 Repräsentation des Aufstiegs und Mechanismen gesellschaftlicher Distinktion

blieben diese literarische Form und die Kreise, in denen sie geschrieben und vorgelesen wurde, verschlossen. Mit dem Verweis auf verwerfliches Selbstlob bedachte sie das Selbstporträt mit Kritik.⁴³ Im Gegenzug kritisierte die Grande Mademoiselle die auch von Scudéry getragene Bewegung der Preziosität, in der sie den Versuch sah, den fehlenden »natürlichen« Adel durch affektierte Verhaltensweisen zu kompensieren. Ein weiteres Mittel der Standesbetonung des alten Adels lag im Leitmotiv des *divertissements*, also einer Betonung des Unterhaltungscharakters von literarischen Erzeugnissen, womit eine Abgrenzung zur bürgerlichen Berufsschriftstellerei vollzogen wurde.⁴⁴

Bewegten sich folglich die kulturellen Aktivitäten der neuen Eliten in einem ihrer Heterogenität entsprechenden Spannungsfeld von Imitation und Innovation, blieb die vorbehaltlose Akzeptanz in den Reihen des alten Adels wesentliche Leitlinie ihrer Aufstiegsstrategien. Ohne Zweifel hatten die aufstrebenden Eliten im 17. Jahrhundert bereits erkannt, was Pierre Bourdieu mehr als 300 Jahre später theoretisieren sollte, nämlich, dass bei erfolgreicher Präention des angestrebten Lebensstils die Grenzziehungen zwischen den Kollektiven schwieriger und das symbolische Kapital zur Hauptressource in der Identitätskonstruktion würden.⁴⁵ Erklärungsmodelle, die dem sogenannten »trickle-down«-Effekt eine hohe Bedeutung zuweisen, greifen angesichts der diversen kulturellen Ausprägungen einer Vielzahl sozialer Räume im 17. Jahrhundert indes zu kurz.⁴⁶ Die künstlerischen Leitbilder der Aufsteiger für ihre repräsentativen Schlossbauten sind nicht zwangsläufig bei den angestrebten alt-aristokratischen Kreisen zu erwarten, worauf schon die verhältnismäßig zurückhaltende baukünstlerische Aktivität von Geburtsadel und Königshaus in den ersten beiden Dritteln des 17. Jahrhunderts verweist. Eine zeichenbasierte Auseinandersetzung mit Status und Macht konnte im Rahmen der diversen kulturellen Konkurrenzen über einen großen Symbolvorrat erfolgen, der den neuen Eliten gleichermaßen offenstand, bis unter Ludwig XIV. ein Teil der mythologischen Bildsprache auf den Herrscher verengt wurde. Generell darf die normative Bedeutung der königlichen Formensprache dennoch nicht unterschätzt werden, wie erste architekturhistorische Untersuchungen zu den Bauformen der Robe herausgearbeitet haben.⁴⁷ Die Gunst des Königs war für die

43 Vgl. ebd., S. 91–92.

44 Vgl. ebd., S. 151–153, 279.

45 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 42–43.

46 Die dem »trickle-down«-Effekt zugrunde liegende Vorstellung, dass ein in der Oberschicht entstehendes Kulturgut in popularisierten Formen von unteren sozialen Schichten imitiert wird, kann der Komplexität der Lebensstile und den unterschiedlichen Bewertungen der Güter nicht gerecht werden. Vgl. Beck 2003, S. 42. Siehe auch Bourdieu 1987, S. 270. Zu einer kritischen Reflexion des Begriffs ebd., S. 387, Anm. 23.

47 Vgl. Melters 2011. Melters beschreibt die Orientierung an einer königlichen Baumotivik insbesondere anhand zweier für die Robe von Louis Le Vau entwickelter Konzepte, der monumentalisierenden Kolossalordnung an den Fassaden und der Einführung der Chambres bzw. Salons à l'italienne (S. 10–17).

1 Repräsentation des Aufstiegs und Mechanismen gesellschaftlicher Distinktion

sich vornehmlich im Staatsdienst behauptende junge Elite essentiell – mit ihr standen und fielen politische Karriere und soziales Fortkommen. Die Selbstinszenierung des Schlossbesitzers im Verhältnis zum König, der Rekurs auf vergangene und zukünftige Leistungen in Diensten des Staates oder die Ausrichtung des Schlosses und seiner wesentlichen Bauaufgabe auf den königlichen Empfang⁴⁸ sind nur einige Aspekte, in denen die Bedeutung des Königs für die künstlerische Gestaltung des Landschlusses zum Tragen kommt.

⁴⁸ Vgl. näher Teil I, Kapitel 3.2 (Das Schloss als Empfangsort) in der vorliegenden Arbeit. Siehe auch M. Müller 2020.

2 NICOLAS FOUQUETS KUNSTPOLITIK IM SPIEGEL SEINER SAMMLUNGEN

Nicolas Fouquet besaß eine umfangreiche Kunst- und Kuriositätensammlung, deren eigenständige Untersuchung erst jüngst zum Gegenstand der Forschung wurde.⁴⁹ Lange galt Fouquet uneingeschränkt als generöser Mäzen, Vorreiter seiner Epoche sowie Entdecker zahlreicher künstlerischer Talente und verkörperte ein vermeintlich liberales Gegenbild zur restriktiven Kunstpolitik unter Jean-Baptiste Colbert und Ludwig XIV.⁵⁰ Die künstlerisch innovative und aufwendige Ausstattung von Vaux-le-Vicomte verleitet zu dem Rückschluss auf eine ebensolche Brillanz der Sammlungen. Zweifelsohne stand Fouquets Engagement als *curieux* in enger Wechselwirkung mit den Ausstattungen seiner Anwesen, deren Entstehung mit umfangreichen dekorativen Bedürfnissen einherging. Das Schloss fungierte immer auch als ein Ort der Sammlungspräsentation, als Rahmen für die Inszenierung der sammlerischen Erfolge seines Besitzers – Kunstkennerchaft, finanzielle Prosperität und machtpolitischen Einfluss implizierend. Greifen also zwar Sammlungen und Anwesen ineinander, gehorchen Sammler, Auftraggeber und Mäzen nicht zwangsläufig denselben Gesetzen. Sie können sich zwar durchaus in einer Person vereinen, müssen sich jedoch keineswegs bedingen. Vielmehr verlangen Intentionen und Vorgehensweisen eine differenzierte Bewertung. Ein engagierter Sammler ist nicht zwangsläufig ein ebenso engagierter Mäzen, eine aufwendige und künstlerisch anspruchsvolle Ausstattung geht nicht zwangsläufig mit einer gleichwertigen Kunstsammlung einher. Nicolas Fouquet wird hierfür ein anschauliches Beispiel bieten,⁵¹ weshalb eine einführende Betrachtung seines Kunstverständnisses, seiner Vorlieben und Vorgehensweisen die weitere Argumentationsbasis zu schärfen vermag. Einige Sammelgebiete verlangen eine Betrachtung im Kontext ihres Präsentationsortes – dies betrifft insbesondere die Tapisserien und Skulpturen – und werden im Folgenden zwar mit Blick auf Fouquets Sammelverhalten vorausgreifend behandelt, jedoch detaillierter im Rahmen späterer Kapitel besprochen.⁵²

49 Vgl. insbesondere Howald 2011; Terreaux 2015. Als überzeugende Auseinandersetzung mit Fouquets Sammlungen kann zudem noch immer der kurze, aber prägnante Überblick bei Schnapper gelten. Vgl. Schnapper 1994, S. 215–228.

50 Vgl. Terreaux 2015, S. 8.

51 Diese Beobachtung findet sich bereits in einem kurzen Hinweis bei Antoine Schnapper: »C'est sans doute confondre une fois de plus le < mécène >, qui sut employer Le Vau, Le Nôtre, Poussin, Le Brun, Michel Anguier, Thibault Poissant, voire Puget, avec le collectionneur de moindre aloi.« Schnapper 1994, S. 215.

52 Vgl. Teil II, Kapitel 2 (Das Skulpturenprogramm im Garten) und Teil IV, Kapitel 2 (Vorrang des textilen Mediums? Fouquets Tapisserienbesitz in Vaux-le-Vicomte) in der vorliegenden Arbeit.

Fouquets Sammlungen schlossen, dem französischen Begriff der *curiosité* entsprechend, eine Vielzahl von Gebieten mit ein, zu denen Gemälde, Skulptur, Tapissereien und Druckgraphik sowie Medaillen, antike Objekte und Raritäten aller Art zählten. Hinzu kamen die botanischen Sammlungen sowie die Bibliothek und mäzenatische Aktivitäten auf dem Gebiet der Literatur. Der breite Ansatz war im 17. Jahrhundert nicht ungewöhnlich und die Intentionen der Sammler*innen waren nicht minder vielfältig, verdichteten sich jedoch gerade in Kreisen der Finanz- und Staatseliten in einem offenkundigen Streben nach Distinktion und Sozialprestige. Dem Verschmelzen sammelerischer und politischer Interessen⁵³ Rechnung tragend, müssen Art und Ausmaß des Agierens im kulturellen Raum stets im Wechselspiel mit Herkunft, aktuellen Positionen und Ambitionen des Sammlers gelesen werden.

Nicolas Fouquets Aktivitäten fallen in eine Phase, die der aufgestiegenen politischen Elite geradezu ideale Möglichkeiten von Einflusssteigerung über Kunst- und Kulturpatronage bot. Hatte bereits Kardinal Richelieu den politischen Nutzen von Kunst erkannt und sie an der Seite des wenig kunstinteressierten Ludwig XIII. umfassend für eigene Interessen instrumentalisiert, bedeutete sein Tod 1642 das vorläufige Ende einer staatlich geführten Kunst- und Sammelpolitik, die erst mit Jean-Baptiste Colberts Ernennung zum Surintendant des bâtiments 1663 wirkungsvoll erneuert werden sollte. Während der späten Regentschaft von Ludwig XIII. sowie anschließend Anna von Österreichs blieb eine systematische und konsequent umgesetzte Kunst- und Sammelpolitik von königlicher Seite weitgehend aus.⁵⁴ Das Königshaus sah sich in der Folge verstärkt mit einer insbesondere von hohen Amtsinhabern betriebenen Sammelaktivität konfrontiert, zu der es in unmittelbare Konkurrenz treten musste.⁵⁵ Auch innerhalb der neuen Eliten übersetzten sich politische Rivalitäten vielfach in kulturell ausgetragene Konkurrenzen. So wetteiferte Fouquet mit seinen langjährigen politischen Gegenspielern Jean-Baptiste Colbert und Pierre Séguier auch auf kulturellem Gebiet, was zu einer Intensivierung des Engagements auf beiden Seiten beitrug.⁵⁶ Zudem stellt sich gerade in Kreisen der Minister die Frage, inwieweit die »privaten« Aktivitäten zugleich einem von Staat und König bestimmten Kontext verpflichtet waren, denn die Grenzen zwischen Eigeninteressen und königlichen Ansprüchen verliefen oftmals fließend – Kunstankäufe fanden im Namen des Königs statt oder erworbene Objekte wurden an das Königshaus weitergegeben.⁵⁷

53 »Kulturelle Artefakte«, so fasst Sittig zusammen, »werden [...] als Medien, Statussymbole oder Herrschaftszeichen interpretiert. Sie sind vorrangig Zeichen von Macht in einem Prozess sozialer und politischer Kommunikation, und ihre Zeichenfunktion ist demonstrative Repräsentation.« Sittig 2010, S. 50.

54 Vgl. Bury 1985, S. 101; Germer 1997b, S. 130–131; Kirchner 2001, S. 12–13.

55 Vgl. Bury 1985, S. 101.

56 Vgl. Ranum 1980, S. 160–163; Nexon 1985, S. 57.

57 So erwarb Fouquet bspw. aus der Sammlung von Everhard Jabach zwei Gemälde für die hohe Summe von 240.000 livres, die er als Geschenk an Mazarin weitergab, der sie wiederum dem König offerierte.

2 Nicolas Fouquets Kunstpolitik im Spiegel seiner Sammlungen

Der Beginn von Nicolas Fouquets intensiven Sammelaktivitäten ist zeitgleich mit seinen politischen Erfolgen und steigenden finanziellen Möglichkeiten Anfang der 1650er Jahre anzusetzen.⁵⁸ Von Beginn an breit angelegt, muss deren unterschiedlich ausgeprägte Intensität mit entsprechend variierenden Ergebnissen kaum verwundern. Das primäre Interesse galt offenbar einer Präsenz in allen gesellschaftlich relevanten Sammelbereichen; es verrät sich zudem ein Vermeiden des insbesondere in adeligen Kreisen pejorativ bewerteten Spezialisten- und Gelehrtentums im Sinne des bürgerlichen *pédant*, der in dieser Zeit dem angemessenen, situativ angepassten und breit gebildeten Typus des *honnête homme* entgegengesetzt wurde.⁵⁹

Hervorgehoben werden muss zunächst Fouquets herausragendes Engagement in der literarischen Welt. Seine Bibliothek, zahlreiche Protektionen namhafter Literat*innen und seine Beschäftigung von Bibliothekaren und Sekretären, die das literarische Mäzenatentum systematisieren sollten, zeugen von seinen Bemühungen, eine bestimmende Rolle in der Literaturförderung seiner Zeit einzunehmen. Fouquets Patronagesystem schloss nach heutigen Kenntnissen kaum wissenschaftliche Gelehrte und keine bildenden Künstler mit ein, sondern konzentrierte sich ganz auf die Literatur. In den 1650er Jahren hatten die Autor*innen generöse Mäzene nötiger denn je. Die Fronde hatte der literarischen Welt schwerwiegenden Schaden zugefügt – zahlreiche Autor*innen waren zwischen die politischen Fronten geraten, lebten von Gelegenheitschriften, hatten Einnahmen und mit der vorläufigen Schließung der Salons eine Plattform literarischen Austauschs verloren.⁶⁰ In Richelieus Nachfolge nahmen insbesondere die hohen Staatsbeamten nach 1653 die Literaturförderung wieder auf und ließen freie literarische Entfaltung ins Spannungsfeld zu ihrer politischen Inszenierung treten.

Dass Fouquet die Vorteile der literarischen Protektion erkannte, beweist die Anzahl der ihm in den 1650er Jahren gewidmeten Werke,⁶¹ die ihn als einen der wichtigsten Adressaten des gesamten Jahrhunderts auszeichnet. Betrachtet man den jährlichen

Die komplexen finanziellen Transaktionen dieses Vorgangs reichten über den Sturz Fouquets in Form seiner Schulden hinaus. Vgl. Terreaux 2015, S. 51–52.

58 1651 hatte Fouquet über seine zweite Heirat mit Marie-Madeleine de Castille sein Vermögen nahezu verdreifacht; seit 1650 war er Procureur général im Pariser Parlament und übernahm 1653 – zunächst gemeinsam mit Abel Servien – das für seine Karriere entscheidende Amt der Surintendance des finances. Vgl. Howald 2011, S. 14–24. Dass Fouquet zuvor den Aufbau einer Kunstsammlung kaum verfolgt hat, bestätigt auch das Nachlassinventar nach dem Tod seiner ersten Ehefrau Louise Fourché. Inventarisiert werden dort einzig die von Fouquets Vater geerbten Bücher und Medaillen sowie einige Gemälde von geringem Wert. Vgl. Terreaux 2015, S. 19–25.

59 Vgl. Dietrich 2003, S. 97–108; Asch 2005, Abschnitt 12.

60 Vgl. Carrier 1984, S. 363–376; Germer 1997, S. 129. Zahlreiche Literaten gingen im Zuge der Verhaftung oder Exilierung ihrer Gönner nach der Fronde ebenfalls ins Exil. Vgl. die Beispiele bei Ranum 1980, S. 159.

61 Vgl. für eine Übersicht der Widmungsbriefe an Nicolas Fouquet und Marie-Madeleine de Castille Howald 2011, S. 255–258.

Durchschnitt der Buchwidmungen im Vergleich, wird Fouquet einzig von Richelieu übertroffen, rangiert sowohl vor Mazarin als auch vor Ludwig XIII. und Ludwig XIV.⁶² Die an Fouquet gerichteten Widmungsbriefe können für Rückschlüsse auf ihren Adressaten nur bedingt fruchtbar gemacht werden, bestand ihr erklärtes Ziel schließlich in der Erlangung oder Aufrechterhaltung von dessen Gunst und der Hoffnung auf materielle Unterstützung oder gesellschaftliche Kontakte. Im Vordergrund des Widmungsbriefs, der ein rhetorisch-stilistisches Kunstwerk mit klaren Regeln darstellte, stand die panegyrische Huldigung des Adressaten, so dass sich statt eines vermeintlichen Dialogs zwischen Mäzen und Autor*in die Rolle letzterer vornehmlich im Vermehren der *gloire* des ersteren konkretisierte.⁶³

Die Widmungen an Fouquet betonen wiederholt seine Generosität sowie seine staatspolitischen Funktionen und entsprechenden Fähigkeiten.⁶⁴ Es verrät sich Fouquets sozialer Status als bürgerlicher Aufsteiger, dem das höchste mögliche Lob des Kriegshelden versagt bleiben musste. Stattdessen rückte folglich seine aktuelle Bedeutung als Staatsdiener in den Fokus.⁶⁵ Die Widmungsbriefe, generell an den Gönner herangetragen, sind zudem beredtes Zeugnis von Fouquets Popularität und der Hoffnung, die man in seine finanzielle Prosperität und Machtbefugnis setzte. Insbesondere den Trumpf seiner finanziellen Möglichkeiten scheint Fouquet ausgespielt zu haben. Die von ihm ausgesetzten Pensionen und Geldgeschenke bewegten sich zwischen 400 und 2.000 livres, womit sie sich im Rahmen des in höchsten Kreisen Üblichen⁶⁶ situieren und – angesichts der Quantität der Zuwendungen – von einem erheblichen finanziellen Kraftaufwand zeugen. Letztlich wird auch die Zweckgebundenheit der Widmungen gerade im Fall Fouquet anschaulich, da diese mit seinem Sturz unvermittelt verschwanden. Auf ihrer oft existenzbegründeten Suche nach Mäzenen erwies sich

62 Zwar erhielt bspw. Ludwig XIV. mit 62 Widmungen deutlich mehr als Fouquet mit 33, dies jedoch über einen Zeitraum von 54 Jahren verteilt. Fouquet wurden zwischen 1655 und 1661 allein vierzehn Werke gewidmet, so dass er einen fast doppelt so hohen Durchschnitt wie der König erlangte. Vgl. die Tabelle bei Leiner 1965, S. 235–236.

63 Vgl. ebd., S. 42, 181–182.

64 Exemplarisch sei das Beispiel der Widmungsverse von Pierre Corneille in *Ædipe* genannt, in denen er den Kunstförderer und treuen Staatsmann hervorhebt: »Et ce qu'on voit à peine après dix ans d'excuses, / Je t'ay veu tout d'un coup liberal pour les Muses; / Mais pour te voir entier il faudroit vn loisir / Que tes delassemens daignassent me choisir. / C'est lors que ie verrois la saine Politique / Soutenir par tes soins la Fortune publique, / Ton zèle infatigable à servir ton grand Roy; / Ta force & ta prudence à regir ton employ; / C'est lors que ie verrois ton courage intrepide / Vnir la vigilance à la vertu solide [...].« Corneille 1659, *Vers presentez a Monseigneur le Procureur General Fouquet, Svr-Intendant des Finances*, o.S.

65 Vgl. Leiner 1965, S. 57–58.

66 Einige Beispiele: Paul Scarron erhielt 1653 eine Pension von 1.600 livres, Barthélemy d'Herbelot wurden jährlich 1.500 livres, Jean Loret ab 1658 150 livres zuteil; für Pierre Corneille ist eine einmalige Zuwendung von 2.000 livres belegt. Vgl. Chatelain 1971, S. 168–169. Siehe auch Leiner 1965, S. 256–262. Fouquets Generosität wird teils mit dem wenig freigiebigen Mazarin kontrastiert, der zuweilen nur 50 livres für eine Widmung bezahlte. Vgl. Chatelain 1971, S. 170.

die literarische Welt angesichts der politischen Ereignisse ebenso flexibel wie opportunistisch.⁶⁷

Die von Fouquet protegierten Autor*innen⁶⁸ gehörten fast ausnahmslos zu einer jüngeren Generation, deren literarische Wurzeln in der Salonkultur und der *école de 1650*⁶⁹ zu suchen sind. Dies erklärt sich nicht nur durch Fouquets eigene Sozialisation und private Vorlieben;⁷⁰ vielmehr erschließt sich die Hinwendung zur zeitgenössischen Literatur auch vor dem Hintergrund seiner jungen Familiengeschichte, die geschichtsträchtige Themen entbehrte und Fouquet folglich die historisch dominierten Gattungen verschlossen blieben. Der Vergleich mit Colberts Aktivitäten in königlichen Diensten offenbart eine vollkommen andere Förderungspolitik: In seinem Versuch, ab 1654 einen literarischen Kreis aufzubauen, favorisierte Colbert die Geschichtsschreibung. Damit wählte er ein traditionell dem Königshaus vorbehaltenes Gebiet und entzog sich zugleich der Konkurrenz mit den Aufsteigern.⁷¹ Entscheidend für die Ausrichtung des literarischen Kreises um Fouquet war die Einstellung von Paul Pellisson 1657 als Sekretär, dessen Funktionen über die üblichen Aufgaben hinausgingen. Nicht nur war er eng in Fouquets finanzielle Transaktionen verwoben,⁷² sondern es oblag ihm ebenso, Fouquets Literaturpatronage zu systematisieren und den intellektuellen Zirkel kontinuierlich zu erweitern. Pellisson nahm eine Mittlerrolle zwischen Autor*in und Mäzen ein und ließ seine Netzwerke und Freundschaften in die Auswahl der Protegierten einfließen.

Fouquets literarisches Mäzenatentum ist oft als in seiner Zeit überaus liberal beschrieben worden,⁷³ steht für eine letzte Phase von abseits des Hofes vermeintlich florierender künstlerischer Freiheit und kreativer Entfaltung, wie sie unter dem Zentralismus Ludwigs XIV. und einer gelenkten Kulturpolitik Colberts nicht mehr möglich sein sollten. Tatsächlich zeugen einige Autor*innen, die Fouquet auch nach seinem Sturz die Treue hielten und sich engagiert für seine Freilassung einsetzten, von mehr

67 Vgl. Leiner 1965, S. 205.

68 Unter anderem François Le Métel de Boisrobert, Georges de Brébeuf, Pierre und Thomas Corneille, Marin Cureau de La Chambre, Jean de La Fontaine, Jean Loret, Charles Perrault, Jean de la Serre Puget, Phillipe Quinault, Paul Scarron, Charles Sorel und Madeleine de Scudéry.

69 Vgl. Adam 1942.

70 Fouquet war der Salonkultur offenbar sehr zugetan. So frequentierte er als regelmäßiger Gast den Salon der Marquise du Plessis-Bellière in Charenton, wo er einige Chansons schrieb und zu den Verfassern sowie Herausgebern der Verse zum Tod des Papageien der Marquise zählte. Vgl. Chatelain 1971, S. 68–83. Fouquets Verse zum Papagei sind abgedruckt bei Howald 2011, S. 75.

71 Vgl. Ranum 1980, S. 162–163, 245–246.

72 Niderst fasst Pellissons Rolle unter Fouquet folgendermaßen zusammen: »Pellisson fut donc mêlé à toutes les affaires du surintendant: emprunts, pensions, intrigues politiques, services du roi, ambitions personnelles, rien ne lui fut étrange dans cette immense et complexe machine que gouvernait Fouquet.« Niderst 1976, S. 356.

73 Claire Goldstein bspw. betont wiederholt eine nahezu uneingeschränkte Liberalität, den freien Ideenaustausch und die Gemeinschaftlichkeit in Vaux-le-Vicomte, der sie die Kontrolle, Hierarchie und Konformität in Versailles gegenüberstellt. Vgl. Goldstein 2008.

als einer reinen Zweckgemeinschaft.⁷⁴ Fouquets intensive Literaturförderung der Jahre 1657 bis 1661 fällt in eine Zeit, die von lebendigem kulturellem Austausch geprägt war, weitgehend frei von höfisch-staatlichen Restriktionen. Es besteht dennoch kein Anlass, Fouquet zu einem selbstlosen Förderer im Dienste der Literatur zu stilisieren, der seinen *créatures* auf Augenhöhe begegnete. Sein Verhältnis zu den *gens de lettres* war zweifelsohne ebenso elitär wie hierarchisch geprägt und die Verbindung, welche die Literatur in Vaux-le-Vicomte mit der bildenden Kunst zwecks Vermittlung explizit politischer Aussagen eingehen sollte, verdeutlicht Sinn und Zweck der Förderung. Fouquet mag in der Phase seines Aufstiegs zahlreichen Literat*innen kreative Entfaltungsmöglichkeiten eröffnet haben; ihre Gegenleistung in Form von unterwürfiger Panegyrik hat er ebenso erwartet wie seine Zeitgenoss*innen. Ebenso muss die Annahme der Existenz eines literarischen Salons um Fouquets zweite Ehefrau Marie-Madeleine de Castille relativiert werden. Zwar berichtet Jean Hérault de Gourville von regelmäßigen Zusammenkünften und Spielen,⁷⁵ jedoch kann nicht von einem regelmäßigen Kreis mit literarischem Austausch und entsprechendem Anspruch ausgegangen werden. Weder literarische Erzeugnisse noch zeitgenössische Überlieferungen weisen auf einen Salon im engeren Sinne.⁷⁶

Im Kontext der Literaturförderung muss schließlich Fouquets Bibliothek hervorgehoben werden, deren relativ gut dokumentierter Buchbestand bereits mehrfach Gegenstand der Forschung war.⁷⁷ Die 1640 geerbte Bibliothek seines Vaters diente Fouquet vermutlich als Ausgangspunkt, war jedoch mit etwa 1 500 inventarisierten Bänden überschaubar.⁷⁸ Institutionelle Bibliotheken hatten im 15. und 16. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung verloren und sollten auf staatliche Initiative erst Ende des 17. Jahrhunderts wieder zunehmend in den Fokus rücken, so dass auch hier ein Vakuum beobachtet werden kann, das um die Jahrhundertmitte durch ein Patronagesystem insbesondere seitens der Staatseliten ausgefüllt wurde.⁷⁹ Ab etwa 1640 war der Jesuit Père Deschampsneuf für Fouquets Bibliothek verantwortlich, scheint sich ihrer Erweiterung zunächst jedoch kaum gewidmet zu haben. Im Zuge von Fouquets Intensivierung seines Mäzenatentums ab 1653 und dessen politischer Ausrichtung rückte die Bibliothek in besonderem Maße in den Fokus. Ab 1655 wurden zunehmend ganze

74 Vgl. zu den diversen Sympathie-Bekundungen für Fouquet Leiner 1970, S. 272–274.

75 Vgl. zum Beispiel Gourville 2004, S. 123: »On jouait presque tous les jours chez Madame Fouquet assez gros jeu; [...] On y jouait aussi souvent des bijoux de conséquence, des point de Venise de grand prix, et, si je ne me trompe, on jouait aussi les rabats pour soixante-dix ou quatre-vingts pistoles chacun.« Siehe auch Howald 2011, S. 76.

76 Vgl. zu den Gesellschaften um Madame Fouquet auch ebd., S. 77.

77 Vgl. Saunders 1985; Howald 2011, S. 46–55; Terreaux 2015, S. 110–114.

78 Vgl. Howald 2011, S. 47; Terreaux 2015, S. 21.

79 Für Autoren und Gelehrte bedeutete dies auch eine hohe Instabilität und Abhängigkeit. Vgl. Saunders 1985, S. 1–2.

Nachlassbibliotheken angekauft, wie dies bereits Gabriel Naudé für den Aufbau von Mazarins zu diesem Zeitpunkt unübertroffener Bibliothek praktiziert hatte. So erwarb Fouquet 1655 für mehr als 3.000 livres die Buchbestände des Erzbischofs von Toulouse Charles de Montchal, die vor allem griechische und lateinische Manuskripte umfassten, und 1657 für 10.000 livres die Bibliothek des Mediziners René Moreau.⁸⁰ Fouquet scheute offensichtlich keine Ausgaben und schuldete noch bei seiner Verhaftung dem Verleger und Buchhändler Sébastien Cramoisy die beachtliche Summe von 10.000 livres.⁸¹ Die schnelle Vergrößerung der Bibliothek verlangte einen koordinierten Aufbau, so dass 1658 Deschampsneuf mit Pierre Carcavy ein zweiter Bibliothekar zur Seite gestellt wurde. Bei diesem handelte es sich insofern um eine intelligente Wahl, da er nicht nur ein gebildeter Mathematiker war, sondern einst selbst eine wichtige Bibliothek besessen hatte und die notwendigen bibliophilen Kenntnisse und Kontakte mitbrachte.

Die Bibliothek wurde hauptsächlich in Fouquets bereits ab 1654 errichtetem Anwesen in Saint-Mandé aufbewahrt⁸² und umfasste nach seinem Sturz etwa 27 000 Bände.⁸³ Erst 1665 wurde ein detailliertes Inventar erstellt, in dem nun, vermutlich aufgrund von Diebstählen, weniger als 20 000 Bücher erfasst wurden.⁸⁴ Eine Auswertung dieses Inventars wird insbesondere dadurch erschwert, dass die kleinformatischen Bände nicht einzeln, sondern in Paketen zusammengefasst wurden. So erklären sich der erstaunlich geringe Anteil fiktionaler Literatur und die fast vollständige Abwesenheit der von Fouquet geförderten französischen Autor*innen.⁸⁵ Es kann jedoch festgehalten werden, dass der thematische Schwerpunkt der Bibliothek im Bereich der Geschichte lag, die über 40 Prozent des Gesamtbestands ausmachte,⁸⁶ was sich auch vor dem Hintergrund von Fouquets politischen Ambitionen und der Vorstellung der Geschichte als »Lehrmeisterin« erklärt.

Generell sind Rückschlüsse aus den Buchbeständen auf Fouquets Bildung und persönliche Vorlieben jedoch nur mit äußerster Vorsicht zu ziehen, denn Aufbau und Erweiterung der Bibliothek unterlagen in erster Linie den üblichen Umständen der

80 Fouquet selbst gibt in seiner Verteidigungsschrift weitere angekaufte Nachlassbibliotheken an. Vgl. Saunders 1985, S. 6–7; Howald 2011, S. 47–48; Terreaux 2015, S. 111–112.

81 Vgl. Saunders 1985, S. 5.

82 Terreaux erwähnt ein Dokument, das eine Bibliothek in Vaux-le-Vicomte anführt, wo sich folglich ebenfalls Bücher befunden haben könnten, jedoch vermutlich in begrenzter Zahl. Vgl. Terreaux 2015, S. 112, Anm. 370.

83 Vgl. *Mémoire adressé au chancelier Séguier sur Fouquet par le conseiller d'état De La Fosse* (6 octobre 1661), n° 709, t. XXXII, fol. 145, zit. nach Chérueil 1862, Bd. I, S. 486; siehe auch *Bibl. nat., Ms. Lat.* 17172, fol. 101 ff., mit einer ersten Aufstellung der Bibliothek (1661).

84 Vgl. *Inventaire, Prisée & Estimation des livres trouvés A St. Mandé, 1665*, *Bibl. nat., Ms. Fr.* 9438.

85 Kleine Formate machten in Fouquets Bibliothek einen verhältnismäßig geringen Teil aus: In-octavo finden sich etwa 8 000, in-folio etwa 7 000, in-quarto etwa 12 000 Bände (in-12° ist nicht angegeben). Vgl. Terreaux 2015, S. 113.

86 Vgl. zur thematischen Verteilung des Buchbestands die Tabellen (mit geringfügigen Abweichungen) bei Saunders 1985, S. 7–8, Howald 2011, S. 52; Terreaux 2015, Doc. 50 und 51 im Anhang, S. 203–204.

Ankaufspolitik. Inwieweit Fouquet an dieser beteiligt war und in die durch seine Bibliothekare vorgenommene Auswahl der Bücher intervenierte, muss mangels Quellen offenbleiben. Eine rege Anteilnahme ist durchaus denkbar. So zeigt beispielsweise die erhaltene Korrespondenz Pierre Séguiers mit seinem Bibliothekar Pierre Blaise einen überaus engagierten und wahrhaft bibliophilen Patron, der über die Vorgänge in seiner Bibliothek auf das Beste informiert war und persönlich Anweisungen erteilte.⁸⁷ Das in Fouquets Bibliothek ausgiebig vertretene Fachgebiet der Medizin könnte im Zusammenhang mit Fouquets Mutter Marie de Maupeou stehen, die ein hohes medizinisches Interesse im Rahmen der von ihr umfassend betriebenen Armenfürsorge zeigte.⁸⁸ Ein Großteil dieses Bestands stammte jedoch aus der erworbenen Bibliothek des Mediziners Moreau, womit sich der thematische Schwerpunkt ebenso als Ergebnis des Buchmarkts herausstellt. Auch die Interessen der Bibliothekare müssen als beeinflussende Faktoren bedacht werden: Der relativ große Anteil mathematischer Literatur, insgesamt 336 Titel, könnte sich durch die Vorlieben des erwähnten Mathematikers Carcavy erklären.

In Fouquets Bibliothek finden sich zahlreiche kunsttheoretische Standardwerke,⁸⁹ darunter eine französische und zwei italienische Fassungen von Leonardo da Vincis *Trattato della pittura*, mehrere, teils illustrierte Ausgaben von Ovids *Metamorphosen*, Leon Battista Albertis *De Architectura*, verschiedene Plinius-Ausgaben, eine französische Übersetzung der *Icones* von Philostratos, Federico Zuccaros *Idea de' pittori*, eine Ausgabe von Cesare Ripas *Iconologia* sowie fünf Werke von Albrecht Dürer. Großen Raum nehmen französische und italienische Architekturtraktate ein – mindestens 20 in der Zeit wichtige Werke lassen sich benennen.⁹⁰ Einen weiteren Schwerpunkt bilden Traktate zu Optik und Perspektive, darunter Jean Cousins *Livre de perspective*, Jacques Androuet Du Cerceaus *Leçons de perspective positive*, Salomon de Caus' *La perspective*

87 Vgl. Nexon 1988, S. 147.

88 Auf Basis ihrer medizinischen Formeln wurde 1675 ein Arznei- und Heilmittelbuch publiziert (vgl. Maupeou 1675), das bis 1765 mehr als 50 Auflagen erfahren sollte. Das Werk entstand auf Initiative ihres Sohnes Louis Fouquet, Bischof von Agde, durch den Arzt Delescur, der die Formeln umfassend bearbeitete und ergänzte. Vgl. Lafont 2010.

89 Zu den im Folgenden genannten Titeln vgl. Inventaire, Prisée & Estimation des livres trouvés A St. Mandé, 1665, Bibl. nat., Ms. Fr. 9438; Livres choisis pour le Roy dans Saint-Mandé, Bibl. nat., Ms. Lat. 17172, fol. 50–65; Livres de Mr du Fresne pris à St. Mandé, Bibl. nat., Ms. Lat. 17172, fol. 66–94; Extrait de l'Inventaire fait a St. Mandé en 1661, Bibl. nat., Ms. Lat. 17172, fol. 101 ff. Siehe auch die Tabelle im Anhang bei Terreaux 2015, Doc. 52, S. 205–212.

90 Zu den französischen Traktaten zählen u. a. Pierre Le Muets *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes*, Roland Fréart de Chambrays *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, Jacques I. Androuet du Cerceaus *Livre d'architecture*, Philibert Delormes *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz* sowie *L'Architecture*, François Derands *L'architecture des voûtes* und Alexandre Francine Florentins *Livre d'architecture contenant plusieurs portiques de différentes inventions, sur les cinq ordres de colonnes*. Zu den italienischen Architekturtraktaten gehören mehrere, teils ins Französische übersetzte Werke von Serlio, Palladio und Vitruv, außerdem Giovanni Battista Montanos *Architettura con diversi ornamenti cavati dall'antico*, Giacomo Barozzi da Vignolas *Architettura*, Vincenzo Scamozzis *L'idea della architettura universale*, eine französische Ausgabe von Giovanni Paolo Lomazzos *Traicté de la proportion naturelle et artificielle des choses* und Giovanni Antonio Rusconis *Della architettura*.

avec la raison des ombres et miroirs, Daniel Barbaros *La pratica della perspettiva* sowie Werke von Girard Desargues und Jean François Nicéron. Es finden sich zudem einige numismatische Werke und Emblembücher, darunter eine Ausgabe von George Withers *Collection of Emblemes, Ancient and Moderne*.

Schließlich besaß Fouquet einiges bildliches Anschauungsmaterial. Genannt werden zahlreiche Sammelbände mit Stadtplänen sowie Ansichten von Städten und Schlössern mit Schwerpunkt auf Italien⁹¹ und Frankreich, darunter zwei Bände von Israël Silvestre zu französischen Städten. Mit über 40 Exemplaren ist der Bestand an sogenannten »livres de figures« hoch, umfasst »Portraits illustres« und Herrscherporträts, Stichserien zu Werken von Hendrick Goltzius, Charles Le Brun, Maerten de Vos und Peter Paul Rubens, die *Tableaux du Temple des Muses* von Michel de Marolles und eine auf geringe 80 livres geschätzte Sammlung von Zeichnungen. Zu finden sind auch konkret auf dekorative Ausstattungen gerichtete Werke, insbesondere solche zu Brunnen-, Decken- und Kamindekorationen. Explizit genannt wird Girolamo Tetis *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae* zu Pietro da Cortonas Deckengemälde im Palazzo Barberini, eines der wichtigsten Vorbilder für das zu Vaux-le-Vicomte entstandene Textkorpus.⁹²

Die Intentionen von Fouquets bibliophilem Engagement lassen sich klar umreißen: Zu nennen ist zunächst eine ostentative Zurschaustellung von Einfluss und materiellen Möglichkeiten mittels teurer und schwer zu erlangender Raritäten, zu denen beispielsweise bedeutende Bibelausgaben, eine seltene Shakespeare-Edition oder arabische und hebräische Manuskripte zählten.⁹³ Die für eine solche Exklusivität notwendigen Voraussetzungen – das Zusammenwirken von Vermögen, Bildung und Netzwerken – vergegenwärtigen die Dimension der über die Bibliothek möglichen Distinktion.⁹⁴ Die repräsentative Unterbringung zahlreicher Bücher in der Galerie von Saint-Mandé, umgeben von Statuen und weiteren Kunstgegenständen, machte die Bestände öffentlich erfahr- und verbreitbar, da die Galerie zugleich als Aufenthaltsort für Fouquets wartende Besucher*innen diente.⁹⁵ Jedoch zielte die Bibliothek nicht nur auf den von Henri

91 Es finden sich u. a. Werke über die Städte Neapel, Florenz und Rom sowie über römische Kirchen, Beschreibungen des Vatikans, von Santa Maria Maggiore, der *Palazzi di Genova* von Peter Paul Rubens, der Trajanssäule und von römischen Amphitheatern.

92 Vgl. zum Einfluss der Schriften zum Palazzo Barberini S. 116–117 in der vorliegenden Arbeit.

93 Fouquets Koran- und Talmud-Ausgaben wurden 1661 von zwei spanischen Franziskanermönchen bewundert, die bemerkten, dass der König von Spanien nichts dergleichen besitze. Siehe dazu die Zitate bei Chérueil 1862, Bd. II, S. 283. Siehe auch Cordey 1925, S. 462; Howald 2011, S. 54.

94 Für eine auf Außenwirkung bedachte Bibliothek spricht auch das mehrheitlich für die Einbindung verwendete Material der Bücher – Kalbsleder statt Maroquin – und die hohe Zahl an großformatigen Bänden (in-folio: 7 000, in-quarto: 12 000 gegenüber 8 000 in-octavo). Vgl. Terreaux 2015, S. 113.

95 In der Galerie wurden Bibeln, Bibel-Kommentare und linguistische Werke aufbewahrt. Die Sammlung setzte sich in drei weiteren Chambres, sowie in Menagerie, Grenier und Apothicairerie fort. Zur räumlichen Verteilung der Bestände in Saint-Mandé vgl. Howald 2011, S. 50–51; Terreaux 2015, S. 111.

Sauval beschriebenen Buchrückeneffekt.⁹⁶ Vielmehr suchte Fouquet mit einer enzyklopädischen Sammlung zu beeindrucken,⁹⁷ die als Spiegel des idealen, universal gebildeten Gelehrten angelegt war. Ähnlich seinem Sammelverhalten, entspricht dies einem im Salon propagierten Bildungsideal, das ein breit gefächertes Wissensspektrum gegen einseitiges Spezialistentum setzte. In zweifellos bewusster Anlehnung an Mazarins Praxis der 1640er Jahre äußerte Fouquet zudem konkrete Pläne bezüglich einer Öffnung der Bibliothek für die Allgemeinheit und gab ihr schon in den 1650er Jahren einen halböffentlichen Charakter.⁹⁸ Zahlreiche Gelehrte aus Fouquets weiterem Umkreis hatten Zugang, unter anderem Père Antoine Vazier, Philippe Labbé, Barthélemy d'Herbelot und Tannegui Le Fèvre.⁹⁹ Eine Erweiterung jener öffentlichen Funktion hätte es ihm nicht zuletzt erlaubt, sich als Wohltäter der Allgemeinheit zu stilisieren.¹⁰⁰ Die offensichtliche Orientierung an Mazarins Bibliothek kann den Zeitgenoss*innen nicht entgangen sein – Fouquet unterstrich auch auf diesem Wege seine Ambitionen auf Mazarins politische Nachfolge. Sein bibliophiles Engagement vermittelt sich ebenso in den großzügigen Unterstützungen der jesuitischen Bibliothek im Collège de Clermont, dem sein langjähriger Bibliothekar Deschampsneuf unterstellt war:¹⁰¹ Insgesamt 22.000 livres spendete Fouquet im März 1655 für den Unterhalt der Bibliothek, 1657 gefolgt von der Finanzierung eines neuen Gebäudeflügels für die vergrößerten Bestände, in dem ein Porträt und das Deckengemälde den Gönner würdigten.¹⁰²

96 Vgl. Sauval 1724, Bd. I, S. 18: »Quant aux Partisans, qui ne savent que compter & jeter: & ainsi qui n'ont pas grande affaire de livres, quelques uns depuis peu se sont avisés d'avoir de belles Biblioteques, simplement en apparence. Après avoir choisi un endroit, chés eux, propre à les placer & les faire voir, ils enduisent les murailles de tablettes peintes, dorées & fermées de fil d'Archal. Ensuite les ayant ornées de pentes de velours, couronnées de clouds dorés, & terminées d'un molet d'or, pour lors au lieu de livres, ils se contentent de les remplir de couvertures de maroquin de Levant, où sur le dos en lettres d'or est élevé le nom des Auteurs les plus celebres.«

97 Auch Naudé äußert sich ausführlich zu den Vorteilen einer enzyklopädisch angelegten Bibliothek. Vgl. Naudé 1627, S. 38–39.

98 Mazarin hatte seine Bibliothek 1644 bis zu ihrer Auflösung durch die Fronde der Öffentlichkeit zugänglich gemacht; circa 80 bis 100 Personen kamen wöchentlich zu ihrer Nutzung. 1657 kündigte Fouquet ein ähnliches Vorgehen an. Vgl. Saunders 1985, S. 5–6; Howald 2011, S. 49. Saunders sieht darin eine wesentliche Einflussgröße für die weitere Entwicklung der Bestände: »Nicolas Fouquet transformed his private library into a large research library intended for the scholarly public« (S. 16).

99 Vgl. Saunders 1985, S. 9.

100 Dazu äußert sich auch Naudé: »Combien d'estime deuous-nous faire de ceux qui n'ont point recherché ces inuentions superflues & inutiles pour la plus-part, croyans & iugeans bien qu'il n'y auoit aucun moyen plus honneste & asseuré pour s'acquérir vne grande renommee parmy les peuples, que de dresser de belles & magnifiques Biblioteques, pour puis après les vouer & consacrer à l'vsage du public?« Naudé 1627, S. 17–18.

101 Zur engen Verbindung der Familie Fouquet mit den Jesuiten vgl. Cordey 1923b, S. 347–348.

102 Vgl. Cordey 1923b, S. 348–354. Der von Fouquet finanzierte Gebäudeflügel besaß eine Galerie mit einem Fresko, das die *Renommée s'elançant dans les airs* inmitten von Genien zeigte, begleitet von einer Inschrift, die auf Fouquets Rolle für die Errichtung der Bibliothek hinwies. An einer der Stirnseiten hing das Porträt Fouquets, begleitet von Personifikationen von Glaube und Gerechtigkeit. Vgl. Cordey 1923b, S. 351–352; Bacha/Hottin 2002, S. 84.

2 Nicolas Fouquets Kunstpolitik im Spiegel seiner Sammlungen

Dem Zeitgeist entsprechend interessierte sich Fouquet für *curiosités* im Sinne naturwissenschaftlicher Raritäten und Kuriositäten, die eine Vielzahl von Objektarten umfassen konnten, darunter Fossilien und Versteinerungen, Edelsteine, zoologische (mit Vorliebe maritime) Objekte, Artificialia; ebenso fielen darunter alle denkbaren antiken Gegenstände. Fouquets entsprechende Sammlungen befanden sich in Saint-Mandé und lassen sich aufgrund der lückenhaften Quellen nur ungefähr umreißen. Die einst herausragende Medaillensammlung seines Vaters François Fouquet scheint bei dessen Tod nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form bestanden zu haben.¹⁰³ Eine Einschätzung der Sammlung von Nicolas Fouquet erweist sich als schwierig, denn die 1666 in Saint-Mandé inventarisierten Medaillen beschreiben ein wenig herausragendes Ensemble aus 31 Goldmedaillen aus der römischen Kaiserzeit vor 476, 26 späteren Goldmedaillen, einem Exemplar aus China, 30 Kupfermedaillen sowie nicht näher definierte und in Paketen erfasste Silber-, Billon- und Bronzemedaillen.¹⁰⁴ Ein konstruktives Interesse Fouquets zum Beispiel an der Vervollständigung imperialer Serien ist nicht nachzuweisen. Der Schätzwert ist mit insgesamt 1.040 livres auffallend gering. Bedenkt man, dass Medaillen im 17. Jahrhundert zu den erschwinglichen *curiosités* zählten und folglich selbst kleine Sammlungen mindestens 1 000 Medaillen, die großen Kollektionen bis zu 18 000 Stück umfassten,¹⁰⁵ wird der geringe Aussagewert des Inventars deutlich. Clara Terreaux weist zu Recht auf zahlreiche Werke zu Medaillen in Fouquets Bibliothek hin, die ein größeres Interesse nahelegen.¹⁰⁶ Weitere Hypothesen müssen bedacht werden, wie jene eines vorzeitigen Verkaufs der Sammlung oder einer Übernahme durch Fouquets Sohn.¹⁰⁷ Nachgewiesen sind mehrere individuelle Prägungen, für die Fouquet den italienischen Kupferstecher Francesco Bertinetti beschäftigte.¹⁰⁸

Auch über die Bestände exotischer *curiosités* ist wenig überliefert, doch bezeugen Louis Fouquets Ankäufe in Italien ihre Existenz.¹⁰⁹ Von Paul Fréart de Chantelou hat

103 Das Interesse von François Fouquet an Medaillen spiegelt sich auch in einer *Histoire par les médailles*, die ihm von Jean Tristan de Saint-Amant 1635 gewidmet wurde. Der Schätzwert der Sammlung ist im Nachlassinventar von François Fouquet äußerst gering. Vgl. Schnapper 1988, S. 208; Sarmant 2003, S. 43, Anm. 51; Terreaux 2015, S. 20.

104 Vgl. Estimation de médailles trouvées chez M. Fouquet, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 65–67. Siehe auch Howald 2011, S. 57; Terreaux 2015, S. 105–106.

105 Vgl. Schnapper 1988, S. 156–157.

106 Vgl. Terreaux 2015, S. 106.

107 Vgl. Schnapper 1994, S. 216. Schnapper verweist auf das von Montaignon abgedruckte *Inventaire sommaire du cabinet de [André-Charles] Boulle, rédigé après l'incendie de 1720*, in dem »Deux cens médaillons grecs, moulés sur les antiques qu'avoit feu M^r Fouquet« genannt werden. Vgl. Montaignon 1855–1856, S. 338.

108 Insgesamt elf Prägungen entstanden anlässlich verschiedener Ereignisse, darunter Fouquets Ernennung zum Surintendant, seine Hochzeit mit Marie-Madeleine de Castille, der Pyrenäenfrieden oder die Vermählung Ludwigs XIV. Eine Beschreibung der einzelnen Stücke bei Chatelain 1971, S. 455–457, und bei Esnault 1985. Siehe auch Howald 2011, S. 57–58.

109 Vgl. den Brief von Louis Fouquet an seinen Bruder vom 3. April 1656, in: Fouquet 1862, S. 303: »[...] [E]nfin je me résolu de vous l'acquérir, vu surtout que je vois tous les jours, dans les cabinets des

sich ein Hinweis auf ein Muschelkunstwerk in Fouquets Besitz erhalten,¹¹⁰ das als Geschenk an den König gehen sollte, jedoch von Chantelou als »indigne du Roi«¹¹¹ klassifiziert wurde. Fouquets Interesse an außenwirksamen Objekten vermittelt sich in dem außergewöhnlichen Erwerb zweier ägyptischer Sarkophage mit Mumien¹¹² im Jahr 1659, die in der Galerie in Saint-Mandé präsentiert wurden, wo sie 1666 auf hohe 800 livres geschätzt wurden.¹¹³ Es ist denkbar, dass sie langfristig in Vaux-le-Vicomte ausgestellt werden sollten, wie Madeleine de Scudéry suggeriert.¹¹⁴ Im Rahmen der im 17. Jahrhundert bereits ausgeprägten Ägypten-Faszination¹¹⁵ gelang Fouquet hiermit unter Aufwendung hoher finanzieller Mittel ein Coup,¹¹⁶ der ihm weitreichende Aufmerksamkeit sicherte und archäologische, medizinische sowie populäre Interessen gleichermaßen bediente.¹¹⁷

Auch im Feld der Botanik wollte Fouquet offensichtlich nicht hinter seinen Zeitgenossen zurückstehen. Das Sammeln von exotischen Pflanzen und Früchten entwickelte sich um die Jahrhundertmitte zu einer teils exzessiv betriebenen Mode, die in Italien ihren Ausgang genommen hatte und in Frankreich zwischen 1650 und 1670 ihren Höhepunkt erreichte. Entscheidend waren eine große Vielfalt und seltene Arten, wobei insbesondere Narzissen, Nelken, Anemonen und Tulpen favorisiert wurden.¹¹⁸

personnes considérables de ce pays-ci de toutes sortes de professions, de semblables ornements d'yvoire, d'ambre, de corail, etc.»

- 110 Vgl. Fréart de Chantelou 2001, S. 206: »[U]ne grande coquille pleine de dieux marins, faits de corail, mais sans maîtrise ni excellence d'art, comme de petits bamboches.«
- 111 Ebd., S. 206. Eine Einschätzung, die der um seine Meinung befragte Gian Lorenzo Bernini bestätigt: »Le Cavalier l'a considéré longtemps sans rien dire, et songeant, à mon avis, à ce qu'il dirait pour ne pas louer une chose qui ne le méritait pas. [...] Enfin, le Cavalier a dit que cela était mis mal en œuvre [...]. Cet abbé [d. i. der Abbé de Graves] répétant que c'était un ouvrage grec, le Cavalier a reparti net que jamais cela n'avait été ni en Grèce, ni fait par un Grec.« Ebd., S. 206–207.
- 112 Die Sarkophage wurden 1848 von Roger de Chalabre dem Musée du Louvre übereignet. Beide Sarkophage stammen aus der ptolemäischen Epoche und tragen die unbekanntenen Namen Ankhmerout und Horemakhbit. Vgl. Musée du Louvre, Département des antiquités égyptiennes, D 7-N 343, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010009971>, und D 5-N 341-LP 2645, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010025547>.
- 113 Vgl. Prisée des bustes étant à Saint-Mandé, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 62. Die beiden Mumien wurden getrennt von den Sarkophagen in einem Garde-meuble aufbewahrt. Siehe auch Terreaux 2015, S. 108.
- 114 Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1139–1140.
- 115 Zu der insbesondere den Mumien entgegengebrachten Faszination vgl. Schnapper 1988, S. 95–97, 173. Zu weiteren ägyptischen Objekten in Fouquets Besitz vgl. Terreaux 2015, S. 108–109.
- 116 Nicolas-Claude Fabri de Pereisc sieht die Sarkophage 1632 nach ihrer Ankunft in Marseille und erwähnt den in seinen Augen unverschämten hohen Preis von 1.500 *pistoles*. Erworben wurden sie von Louis Chambon, der sie vermutlich an Fouquet verkaufte. Vgl. Schnapper 1988, S. 173–174.
- 117 Die Sarkophage wurden wiederholt beschrieben und besichtigt, so von Jean de La Fontaine, Nicolas-Claude Fabri de Pereisc, Henri Sauval, Athanasius Kircher und Jean de Thévenot. Vgl. Bonnaffé 1882, S. 19–21; Terreaux 2015, S. 107.
- 118 Vgl. Schnapper 1988, S. 43–51.

Wiederum belegt Fouquets Briefwechsel mit seinem Bruder die Suche nach seltenen und teuren Exemplaren sowie die Bemühungen um langfristigen Austausch:

»Je vous envoye une boîte de greffes d'orangers et de citronniers des plus rares d'Italie; je les ay recouvrés pour rien dans les deux plus célèbres jardins de Rome. [...] J'establiray avant mon départ des commerces avec les plus illustres amateurs de Rome, à qui vous pourrez envoyer des raretés de France et recevoir de celles d'Italie. Mgr Senci, qui a le plus beau jardin d'Europe en agrumes, est celuy qui en a donné la meilleure partie, et un père Ferdinand le reste.

Vous serez peut estre mieux pourvu en anémones qu'homme de France.«¹¹⁹

Fouquet griff auf dem Gebiet der Botanik umfassend auf das Wissen von Spezialisten zurück. In Saint-Mandé waren Antoine Trumel für die Blumen, Charles de La Noué für den Obst- und Gemüsegarten und Jakob Besseman für den botanischen Garten zuständig.¹²⁰ Auch scheint nach Fouquets Sturz eigens eine Inventarisierung der Blumen und Pflanzen beauftragt worden zu sein, die jedoch nicht erhalten ist. Erwähnt werden 1661 zudem 200 Orangenbäume und ein weiterer deutscher Gärtner, genannt »le Fleuriste«.¹²¹ In Vaux-le-Vicomte war die Präsentation der botanischen Erfolge fester Bestandteil der Gartenplanung: In prominenter Lage unmittelbar vor dem Schlossgebäude platzierte Le Nôtre das Parterre des fleurs, dem der Kupferstecher Israël Silvestre als Teil seiner für Fouquet gestochenen Serie von Vaux-le-Vicomte eine eigene Ansicht (mit zweifelsohne imaginierter Bepflanzung) widmete.¹²² Zu sehen sind Beete in unterschiedlicher Form und Größe mit variierenden Blumenbepflanzungen, dazwischen Raum für umherlaufende Besucher*innen, denen so eine Begutachtung aus nächster Nähe möglich wurde.¹²³

Schmuck, Tafelsilber und Porzellan, aufgrund ihrer wertvollen Materialien oft als Geldanlage genutzt, lassen sich in Fouquets Besitz in variierender Quantität und Qualität nachweisen. Die 1661 inventarisierten Schmuckobjekte finden sich allesamt im

119 Brief von Louis Fouquet an Nicolas Fouquet vom 24. April 1656, in: Fouquet 1862, S. 305–306.

120 Vgl. Howald 2011, S. 44.

121 Zit. nach Terreaux 2015, S. 109.

122 Vgl. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, OS 2468,03, <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=80509&cachesLoaded=true> [22.7.2021].

123 Eine Ansicht des Blumenparterres von Silvestre in Liancourt zeigt ein ähnliches Konzept mit dicht bepflanzten Beeten, zwischen denen Personen Blumen pflücken und im Gespräch gezeigt sind. Vgl. Bibl. nat., Département des Estampes et de la photographie, EST Réserve VE-26 (I), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7741018p> [23.7.2021]. Erwähnenswert ist auch eine Passage in einem lateinischen Lobgedicht auf Schloss Maisons, in dem der Autor Ravaud einen »jardin émaillé par toutes sortes de fleurs, avec lequel ne sauraient rivaliser ni le fertile Hybla, ni le doux Hymette« beschreibt, sowie ein »parterre carré dans lequel la moisson dorée de fleurs, d'innombrables tulipes, richesse des jardins et astres d'une terre radieuse, brillent de leur vêtement rayé.« Ravaud 1643, zit. nach der französischen Übersetzung in Cueille 1999, S. 224.

Récolement von 1665 wieder.¹²⁴ Die Schätzung erfolgte durch drei Experten (Claude Ballin, Philippe Pigeard und Pierre Marcadée)¹²⁵ und erreichte für insgesamt 43 Objekte einen Gesamtwert von 23.664 livres.¹²⁶ Wie im Récolement bereits angekündigt, wurde der größte Teil von Fouquets Schmuck am 18. September 1665 anlässlich der Versteigerungen erneut geschätzt und der Wert mancher Stücke deutlich nach oben gesetzt.¹²⁷ Der neue Gesamtbetrag betrug nun 26.721 livres.¹²⁸ Wirklich wertvolle Objekte finden sich in beiden Schätzungen nur vereinzelt; im Juli werden nur sieben, im September acht Schmuckstücke über 500 livres geschätzt. Mehr als die Hälfte des Gesamtwerts entfällt bereits in der ersten Schätzung auf »une paire de pendants d'oreilles de sept gros diamans chacun«¹²⁹ für 14.000 livres. Insgesamt situiert sich der Wert von Fouquets Sammlung damit im Verhältnis zu anderen Sammlungen im höheren Bereich, so im Vergleich beispielsweise zu dem im Hôtel Lambert 1679 inventarisierten Schmuck für 2.200 livres¹³⁰ oder jenem im Besitz von Maximilien François de Béthune, Duc de Sully, dessen 267 Diamanten 1661 auf 4.000 livres geschätzt wurden.¹³¹ Doch wird Fouquet auch deutlich übertroffen, so etwa von Paul de Louvigny, Valet de chambre du roi, dessen Schmuck auf enorme 22.290 écus d'or – etwa 111.450 livres – geschätzt wird. Auch Claude de Bullions Nachlassinventar verzeichnet mit 13.327 écus d'or (circa 66.635 livres) einen wesentlich höheren Wert.¹³²

124 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 108r–109v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 20r–23v.

125 Bei Claude Ballin (1615–1678) handelte es sich um einen renommierten Goldschmied, der aus einer seit dem 16. Jahrhundert aktiven Familie stammte und später in Diensten von Ludwig XIV. arbeiten sollte. Vgl. G. Campbell 2006, Bd. II, S. 64.

126 Bei einem Objekt (»une monstre à boiste d'or«) stimmen geschriebene Zahl und deren Darstellung in Ziffern nicht überein, sondern zeigen eine Abweichung von 5 livres. Berücksichtigt wurde hier die geschriebene Zahl (75); ansonsten betrüge der Gesamtbetrag 23.659 livres. Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 23r.

127 So erreichte bspw. ein »brassellet de dix pierres fines de diverses couleurs« nun 1.100 statt 500 livres; eine »paire d'heur de vellain, couverte de diamans« stieg von 2.400 auf 4.000 livres. Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 22r, 21v; Nouvelle estimation des pierreries de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 75.

128 Vgl. Nouvelle estimation des pierreries de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 75–76. Siehe auch Schnapper 1994, S. 220.

129 Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 22r. Der Betrag bleibt im September 1665 unverändert. Vgl. Nouvelle estimation des pierreries de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 75.

130 Vgl. Nachlassinventar von Marie de l'Aubespine 1679, Arch. nat., Min. centr., XII, 178, Transkription von Nicolas Courtin, S. 348.

131 Vgl. Nachlassinventar von Maximilien François de Béthune, Duc de Sully 1661, Arch. nat., Min. centr., LXXXVII, 196, Transkription von Nicolas Courtin, S. 723.

132 Die Angaben beziehen sich auf Laverny 2002, S. 271–272. Für die Gruppe der *commensaux du roi* hat Laverny bezüglich des Schmuckbesitzes einen Durchschnittswert von etwa 350 écus d'or ermittelt, was um die Mitte des 17. Jahrhunderts etwa 1.750 livres entspricht, ein Wert also, den Fouquets Schmuck um ein Vielfaches übersteigt.

Als relativ wertvoll erweist sich das in Vaux-le-Vicomte inventarisierte Tafelsilber. Weniger Nutzgegenstand als Prestigeobjekt, konnte das Tafelsilber effektiv bei Empfängen präsentiert werden und hatte eine hohe Aussagekraft bezüglich Stand und Finanzkraft seiner Besitzer*innen. Die dem Tisch gewidmeten Objekte, meist in *coffres forts* aufbewahrt, werden im Récolement 1665 detailliert erfasst. In Gruppen zusammengefasst, kommen die Objekte auf einen Gesamtwert von 65.731 livres, 86 sols, basierend auf einem Gewicht von insgesamt 2.376 marcs 5 onces.¹³³ Dieser Wert ist im Verhältnis zu dem in anderen Landschlössern inventarisierten Tafelsilber überdurchschnittlich hoch: In Le Raincy und Maisons erreichen die Objekte ein Gewicht um 550 marcs und Schätzungen um 15.000 livres;¹³⁴ noch geringer erweist sich die Schätzung in Wideville mit 9.255 livres für das mit etwa 370 marcs angegebene Tafelsilber.¹³⁵ Dass Vaux-le-Vicomte diese Werte um mehr als das Vierfache übertrifft, ist zweifelsohne im Kontext des unmittelbar vorausgehenden festlichen Empfangs des Hofes zu erklären; indes platziert auch der Vergleich mit dem Tafelsilber in Pariser Hôtels particuliers jenes in Vaux-le-Vicomte deutlich über dem Durchschnitt.¹³⁶

Fouquets in Vaux-le-Vicomte inventarisiertes Porzellan kann hingegen als unbedeutend eingestuft werden. Die 35 Objekte bewegen sich zwischen geringen 3 und 30 livres.¹³⁷ Obwohl einigen mit Silber oder vergoldetem Silber verzierten Stücken ohne Zweifel der Status eines Kunst- und Sammelobjekts zuzuschreiben ist, kann man in Anbetracht ihrer geringen Anzahl kaum von der Existenz einer Sammlung sprechen. Zwar avancierte das Porzellan erst in den 1680er Jahren zu einem beliebten Sammelobjekt, doch auch unter Fouquets Zeitgenossen finden sich bereits echte Porzellanmäzene, angefangen mit Richelieu, der in Paris ein Cabinet mit 386 Objekten besaß.¹³⁸ Auch in Kreisen der neuen Eliten treten beispielsweise Pierre Séguier mit seiner berühmt gewordenen

133 Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 24v–26r. Schnapper 1994, S. 220, nennt eine leicht abweichende Summe von 65.683 livres.

134 Vgl. Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 99 (569 marcs 6 onces > 15.283 livres 10 sols); Nachlassinventar von René de Longueil 1677, Arch. nat., Min. centr., CXII, 168, Transkription von Pierre-Yves Louis, S. 4 (557 marcs > 15.039 livres).

135 Vgl. Nachlassinventar von Claude de Bullion 1641, Arch. nat., Min. centr., LI, 259, fol. 45v–46r (369 marcs 3 onces > 9.255 livres 7 sols).

136 Exemplarisch genannt sei das Tafelsilber in den Hôtels Lambert und de La Rivière (zusammengerechnete Werte): Hôtel Lambert (1679): 645 marcs 6 onces > 17.435 livres, vgl. Nachlassinventar von Marie de l'Aubespine 1679, Arch. nat., Min. centr., XII, 178, Transkription von Nicolas Courtin, S. 348; Hôtel de La Rivière (1670): 871 marcs 3 onces > 24.901 livres 17 sols, vgl. Nachlassinventar von Louis de La Rivière 1670, Arch. nat., Min. centr., CV, 835, Transkription von Nicolas Courtin, S. 400. Deutlich übertroffen wird Fouquet von Pierre Séguier, in dessen Hôtel particulier das Tafelsilber auf mehrere Räume verteilt ist. Allein in der Küche, im Office, einem Garde-meuble und dem Cabinet de bois de noyer werden 1672 Objekte im Wert von 84.935 livres 193 sols inventarisiert. Vgl. Nachlassinventar von Pierre Séguier 1672, Arch. nat., Min. centr., XLV, 232, Transkription von Nicolas Courtin, S. 158, 661, 667.

137 Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 23v–24r. Das Porzellan wird insgesamt auf 264 livres geschätzt.

138 Vgl. Schnapper 1994, S. 146.

Sammlung¹³⁹ oder Louis Hesselin mit etwa 100 in verschiedenen Räumen verteilten Objekten hervor.¹⁴⁰

Fouquets bildkünstlerische Sammlungen sind am deutlichsten von den dekorativen Ansprüchen der Anwesen in Saint-Mandé und Vaux-le-Vicomte beeinflusst. Dass Sammlung und Ausstattung ineinandergreifen, zeigt sich in Vaux-le-Vicomte bereits am Überhang der Auftragsarbeiten, die den individuellen räumlichen Kontexten besser angepasst werden konnten und erwartungsgemäß verbreiteter waren als Ankäufe.¹⁴¹ Ungeachtet einer gemeinsamen dekorativen Bestimmung variierte der Charakter der Kunstsammlungen in der Zeit erheblich. Wir finden neben den nach Kriterien effiktvoller Außenwirkung gewählten Objekten ebenfalls systematisch angelegte und künstlerisch hochwertige Sammlungen, die mit der festen Dekoration komplexe Verbindungen eingehen konnten. Insbesondere die Galerie in ihrer Funktion als Aufbewahrungs- und Präsentationsort von Sammlungsobjekten veranschaulicht die vielseitigen Verbindungen von Sammlung und fester Ausstattung. Die Sammlungen konnten sich in der puren Repräsentation erschöpfen, aber ebenso explizit künstlerische Konzepte umsetzen und gemeinsam mit der wandfesten Dekoration vielschichtige Programme transportieren.¹⁴²

Fouquets Kunstsammlungen müssen auf Basis unvollständiger Quellen bewertet werden. Die Druckgraphik wird in den Inventaren nicht näher beschrieben und entzieht sich nahezu vollständig einer Rekonstruktion, wobei zumindest ihr Umfang erwähnenswert ist, da der Sammlung in der Bibliothek in Saint-Mandé ein eigener Raum zugeteilt war. Neben den im Zusammenhang mit der Bibliothek erwähnten druckgraphischen Werken bleibt der einzige Anhaltspunkt eine Sendung einiger Blätter durch Louis Fouquet am 2. August 1655 aus Rom:

»J'ay recherché soigneusement dans Rome toutes les estampes d'architecture, fontaines et palais; je vous les ay envoiés par Saint-Malo et j'en ay fait descrire un mémoire que je vous envoie. Il s'en trouvera encore quelques unes pour les ornements particuliers des maisons.«¹⁴³

139 Séguiers Nachlassinventar sowie jenes seiner Frau verzeichnen Porzellan in verschiedenen Räumen ihres Pariser Hôtel particulier, wobei ein beispielhafter Blick auf ein neben der Galerie gelegenes Cabinet genügt, in dem allein 59 Objekte für einen Gesamtbetrag von 750 livres genannt werden. Vgl. Nachlassinventar von Pierre Séguier 1672, Arch. nat., Min. centr., XLV, 232, Transkription von Nicolas Courtin, S. 657. Im Inventar von Madame Séguier werden 1683 insbesondere in einem »cabinet des cristaux«, einem »cabinet des porcelaines« und einer »galerie des porcelaines« mehrere hundert Objekte aufgeführt. Vgl. Nachlassinventar von Madeleine Fabry 1683, Arch. nat., Min. centr., LI, 435, Transkription von Nicolas Courtin, S. 686–690. Siehe auch die Übersicht bei Schnapper 1994, S. 156–157.

140 Die Objekte werden auf fast 1.400 livres geschätzt. Vgl. Nachlassinventar von Louis Hesselin 1662, Arch. nat., Min. centr., XX, 310, Transkription von Nicolas Courtin, S. 307–315 (zusammengerechneter Wert der einzelnen Objekte).

141 Vgl. Schnapper 1994, S. 9–10.

142 Vgl. ebd., S. 11.

143 Brief von Louis Fouquet an Nicolas Fouquet vom 2. August 1655, in: Fouquet 1862, S. 290.

Die Druckgraphik erscheint also in ihrer Funktion des internationalen Kunsttransfers; Italien ist das von Fouquet bewusst gewählte Vorbild für die Gestaltung seiner Anwesen. Louis Fouquet ließ die ausgewählten, als Inspiration gedachten Werke offenbar um sachkundige Erläuterungen ergänzen. Überliefert sind zudem zahlreiche Porträtstiche von Fouquet, die indes – mit leichten Variationen und von künstlerisch sehr divergierender Qualität – auf wenige Bildquellen zurückgehen.¹⁴⁴

Während Skulpturen und Tapisserien neben ihrer Funktion als Sammelobjekt eine große Rolle in der Ausstattung von Vaux-le-Vicomte spielten, galt dies offensichtlich nicht für Fouquets Gemäldesammlung. Im Schloss wurden fast keine Werke inventarisiert und auch die Wandgestaltungen der Räume verraten keine intendierte Eingliederung von Gemälden, wie es die Raumkonzepte in den Hôtels particuliers von beispielsweise Louis Phélypeaux de La Vrillière oder dem Abbé de La Rivière vorsahen.¹⁴⁵ Fouquets Vater scheint sich kaum für Gemälde interessiert zu haben, so dass Nicolas Fouquet mit dem Aufbau seiner Sammlung Anfang der 1650er Jahre ohne Voraussetzungen begann.¹⁴⁶ Eine verlässliche Rekonstruktion der Gemäldesammlung ist aufgrund der ungenauen Inventarisierungen nur begrenzt möglich. Nachzuweisen sind circa 45 Gemälde in Fouquets Besitz, wovon jedoch nur vierzehn thematisch bestimmt und einem Künstler oder Atelier zugeordnet werden können. Unter jenen Gemälden finden sich neun aus dem Atelier der Familie Bassano, drei von Paolo Veronese, zwei Kopien und zwei Originale von Nicolas Poussin, eine Landschaft von Gaspard Dughet sowie jeweils ein Bild von Jan Brueghel d. Ä., Anthonis Mor und Lambert Sustris.¹⁴⁷ Chantelou erwähnt Poussins *Mannaese* und einen Veronese.¹⁴⁸

Louis Fouquet sandte infolge der hohen Preise nur 26 Gemälde aus Rom, wobei er weniger auf künstlerische Qualität denn auf Größe und dekorative Wirkung Wert legte:

144 Vgl. zu den Porträts von Nicolas Fouquet ausführlich Cordey 1927. Beispielhaft verwiesen sei auf den Stich von Claude Mellan, British Museum, Department of Prints and Drawings, O,6.120, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_O-6-120 [23.7.2021] und jenen von Gilles Rousselet und François Chauveau, Bibl. nat., Département des Estampes et de la photographie, Réserve FOL-QB-201 (57), <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41504123c> [23.7.2021].

145 Vgl. Schnapper 1994, S. 11–12, 168–170.

146 Das Nachlassinventar seiner ersten Frau Louise Fourché von 1643 nennt keine Gemälde; auch ist vor Louis Fouquets Italienaufenthalt kein wichtiger Ankauf dokumentiert. Vgl. Terreaux 2015, S. 114.

147 Zu den Werken im Einzelnen vgl. Schnapper 1994, S. 223–224; Howald 2011, S. 228–233; Terreaux 2015, S. 114–118, S. 181 im Anhang.

148 Vgl. Fréart de Chantelou 2001, S. 181: »Durant le chemin, j'ai proposé à M. Colbert une pensée [...], qui est de faire faire pour le Roi une tenture de tapisserie sur divers tableaux de M. Poussin qui sont à Paris [...]. Elle serait composée de *Moise exposé sur les eaux*, qui est chez Stella, du *Moise trouvé*, qu'a M. de Richelieu, de la *Manne*, qu'avait M. Fouquet [...]«, sowie S. 243: »L'on a vu ensuite un autre tableau de Paul Véronèse, qui a été à M. Fouquet, où est peinte une *Andromède secourue par Persée*, lequel est bien peint comme le sont la plupart des ouvrages de ce peintre [...]«.

2 Nicolas Fouquets Kunstpolitik im Spiegel seiner Sammlungen

»Comme j'ai prévu que ce seroit un de vos souhaits, je ne cherche que de grands tableaux, propres à grands appartements, et j'y adjoute de moy encore une autre règle que, tant que faire se pourra, ce ne soient que choses prophanes, ou histoires de l'Ancien Testament, qui sont les grands et les beaux sujets des peintres considérables.«¹⁴⁹

Aus der Passage geht zudem hervor, dass Louis vornehmlich Historiengemälde – somit die angesehenste Gattung – suchte. Er gab den Vorzug den »grands peintres tous morts«,¹⁵⁰ konkret aus der Epoche der Renaissance und des frühen 17. Jahrhunderts, ohne Berücksichtigung zeitgenössischer Künstler. In Anbetracht der Tatsache, dass noch nicht einmal die Hälfte der Sammlung näher bestimmt werden kann, bleiben Aussagen zu ihrer Ausrichtung schwierig. Angesichts der Missionen von Louis Fouquet und François de Maucroix¹⁵¹ in Rom ist eine Vorliebe Fouquets für italienische Kunst auszumachen.¹⁵² Werke des venezianischen 16. Jahrhunderts bilden innerhalb der Sammlung das größte Ensemble, wohingegen französische und nordeuropäische Maler zurücktreten. Bei letzteren lässt sich zudem wiederum eine Präferenz für jene Künstler beobachten, die in enger Verbindung mit Italien standen, darunter Nicolas Poussin, Gaspard Dughet, Antonio Moro, Lambert Sustris und Jan Brueghel der Ältere.

Die spärlichen Informationen genügen, um zu erkennen, dass Fouquet in seiner Zeit nicht zu den herausragenden Sammlern von Malerei zu zählen ist. Läuft Mazarins Sammlung mit einem Bestand von 858 Gemälden im Jahr 1661¹⁵³ vollkommen außer Konkurrenz, zeigt auch der Vergleich mit den Gemäldesammlungen anderer hoher Mitglieder der Noblesse de robe, dass Fouquet allenfalls im Mittelfeld zu situieren ist. Es lassen sich zahlreiche Sammlungen benennen, die Fouquet quantitativ und qualitativ weit übertreffen: Das Nachlassinventar von La Vrillière verzeichnete 1681 insgesamt 230 Gemälde.¹⁵⁴ Jean-Baptiste de Bretagne besaß 1650 circa 350 Gemälde¹⁵⁵ und Charles II de Créquy formte während seines Italienaufenthalts 1633/34 eine hochkarätige Sammlung von 160 Werken.¹⁵⁶ Jene, deren Kollektionen weniger umfangreich sind, weisen nicht selten eine hohe Dichte an bekannten Namen auf, die, hätten sie Fouquets nicht überlieferten Teil der Sammlung ausgemacht, wohl kaum der Vergessenheit an-

149 Brief von Louis Fouquet an Nicolas Fouquet vom 23. August 1655, in: Fouquet 1862, S. 295.

150 Brief von Louis Fouquet an Nicolas Fouquet vom 7. März 1656, in: Fouquet 1862, S. 301.

151 François de Maucroix wurde von Fouquet nach Mazarins Tod 1661 mit einer in erster Linie politischen Mission nach Rom geschickt, bestehend insbesondere im Erlangen der Gunst des Neffen von Papst Alexander VII. Die Suche nach Kunstgegenständen, zu der er ebenfalls aufgefordert war, trat offenbar in den Hintergrund. Zumindest sind keine Erwerbungen während seines fünfmonatigen Aufenthalts überliefert. Vgl. Chérueil 1862, S. 144–145; Terreaux 2015, S. 43–44.

152 Siehe auch ebd., S. 115.

153 Vgl. Delumeau 2006, S. 31.

154 Vgl. Schnapper 1994, S. 171.

155 Vgl. ebd., S. 178.

156 Vgl. ebd., S. 158.

heimgefallen wären, insbesondere vor dem Hintergrund des königlichen Interesses an den herausragenden Stücken der Sammlung nach Fouquets Sturz. Die 1644 beschriebene Sammlung von Roger du Plessis, Duc de Liancourt, umfasste beispielsweise nur circa 40 Bilder, vereinte jedoch die begehrtesten Künstler der Epoche.¹⁵⁷ Dasselbe kann für die Kunstsammlung von Louis-Henri Loménie de Brienne gelten, deren etwas mehr als 50 Bilder 1662 ausschließlich von bekannten Künstlern stammten.¹⁵⁸ Nicht zuletzt zeugt die bereits erwähnte Tatsache, dass Fouquet keinen bildenden Künstler protegierte, von einem begrenzten Interesse an Malerei. Auch Auftragsarbeiten für Gemälde lassen sich kaum nachweisen.¹⁵⁹

Von den Skulpturen in Fouquets Besitz geben mehrere Inventarisierungen und Procès-verbaux ein verhältnismäßig aufschlussreiches Bild, trotz im Detail lückenhafter Angaben. Auf Basis der vorhandenen Quellen¹⁶⁰ lassen sich in Fouquets Besitz 1661 etwa 250 mehrheitlich moderne Skulpturen bestimmen, ein Großteil davon Büsten und Köpfe.¹⁶¹ Die vereinzelt vorhandenen Materialangaben lassen darauf schließen, dass die meisten Skulpturen aus Stein waren, gefolgt von einigen Marmorstücken und wenigen bronzenen Objekten.¹⁶² Diese Tendenz bestätigen auch die insgesamt niedrigen Schätzungen der Sammlung, deren Aussagewert jedoch mit Vorsicht betrachtet werden muss. Insbesondere zwischen den Inventarisierungen von 1661 sowie 1665 und einer weiteren von François Girardon aus dem Jahr 1687 sind die Schwankungen der Werte einzelner Objekte frappierend.¹⁶³ Trotzdem zeichnet sich ab, dass Fouquets Sammlung nur vereinzelt herausragende Stücke enthielt – kaum ein Objekt erreicht die mittlere Preisklasse der Skulpturen von Richelieu oder

157 Vgl. ebd., S. 163.

158 Vgl. ebd., S. 243–245.

159 Charles Le Brun wird ein Porträt Fouquets zugeschrieben (seit 1911 in Vaux-le-Vicomte), dessen mittelmäßige Qualität jedoch Fragen zur Autorschaft aufwirft oder umfassende Restaurierungen nahelegt. Le Brun malte zudem ein allegorisches Porträt von Marie-Madeleine de Castille (siehe dazu näher S. 363–367 in der vorliegenden Arbeit). Es ist nicht bekannt, ob diese Werke aus Eigeninitiative oder als Auftragsarbeiten entstanden. Vgl. Terreaux 2015, S. 53–59.

160 Für eine Übersicht der vorliegenden Quellen zu Fouquets Skulpturenbesitz vgl. Terreaux 2015, S. 118.

161 Eine detaillierte Aufstellung und Bewertung des Skulpturenbestands findet sich bei Howald 2011, S. 211–227 (mit einem tabellarischen Überblick S. 217–227) und bei Terreaux 2015, S. 118–121; Doc. 46 im Anhang, S. 182–186. Howald zählt 150 Skulpturen in Vaux-le-Vicomte und 80 in Saint-Mandé; Terreaux geht von mehr als 250 Objekten aus, davon 110 Büsten.

162 Zu den herausragenden Stücken in Fouquets Sammlung zählte die griechisch-antike Bronzestatue des sogenannten »Betenden Knaben« (Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr.), heute in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, Ident.Nr. SK 2, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=698594> [23.7.2021].

163 So wurden bspw. zwei antike Figuren von Augustus und Tiber in Vaux-le-Vicomte zunächst auf je 600 livres geschätzt, während François Girardon 2.000 livres pro Stück angibt. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 71; Mémoire des figures qui sont à Vaux, 1687, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 73.

2 Nicolas Fouquets Kunstpolitik im Spiegel seiner Sammlungen

Mazarin.¹⁶⁴ Der geringe Bestand an antiken Objekten¹⁶⁵ ist nicht auf Fouquets Desinteresse, sondern vielmehr auf die mit dem ausgesuchten und teuren Kunstmarkt einhergehenden Schwierigkeiten zurückzuführen. Antiken waren äußerst begehrt, ebenso wie hiernach entstandene Kopien, die im Wert nicht selten mit den Originalen gleichzogen. Louis Fouquet suchte nach ebensolchen Objekten in Rom:

»Quand aux statues, je ne prendray rien que de l'antique entier, et du moderne fait sur le bel antique et selon les proportions, en sorte que toutes les testes, par exemple, que j'envoyeray se pourront toutes reconnoistre par les habiles, ou sur les médailles ou par les idées des antiques qu'ils auront veus dans Rome.«¹⁶⁶

Mit Blick auf die dekorative Bestimmung der Objekte empfiehlt Louis Fouquet seinem Bruder eine Konzentration auf die Skulptur:

»Je crois qu'il faut que le fort de vostre dépense aille en statues; elles parent incontestablement davantage de grands appartements que de misérables tableaux, dont peu de gens sont capables degouster les beautés.«¹⁶⁷

Louis Fouquet kommen jedoch bald Zweifel an der Notwendigkeit einer hohen Qualität der für den Garten bestimmten Objekte, und so schreibt er am 23. August 1655:

»Entre celles là il y a beaucoup de statues entières. J'ay négligé toutes les médiocres. Mais, considérant qu'il vous en faut beaucoup et pour mettre à l'air, il me survient un nouveau scrupule, qui est de les prendre toutes si fines et si chères pour cet usage, auquel, ce me semble, de passablement bonnes suffiroient.«¹⁶⁸

Nicolas Fouquet scheint solcherart Zugeständnissen zugunsten einer Erhöhung der Quantität nicht widersprochen zu haben, was vermutlich auch auf den zeitlichen Druck zur Fertigstellung der Schlossanlage und finanzielle Einschränkungen zurückzuführen ist.

Angesichts des unvollendeten Zustands von Vaux-le-Vicomte kann eine auf die beweglichen Sammlungen bezogene Abgrenzung zu Fouquets Anwesen in Saint-Mandé nur mit großer Vorsicht unternommen werden. In Vaux-le-Vicomte fällt zunächst der

164 Im Inventar von Saint-Mandé erreicht bspw. kaum ein Objekt 200 livres; die beiden höchsten Schätzwerte liegen bei 500 und 600 livres. Vgl. *Prisée des bustes étant à Saint-Mandé, 1666*, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 61–64. Die Skulpturensammlung in Mazarins Besitz erreichte einen Wert von insgesamt etwa 100.000 livres und situierte sich folglich auf einem ungleich höheren Niveau als jene Fouquets. Vgl. Schnapper 1994, S. 214.

165 Howald 2011 nennt 33 antike Skulpturen (S. 213), Terreaux 2015 etwas mehr als 40 (S. 120).

166 Brief von Louis Fouquet an Nicolas Fouquet vom 2. August 1655, in: Fouquet 1862, S. 288–289.

167 Ebd., S. 288.

168 Brief von Louis Fouquet an Nicolas Fouquet vom 23. August 1655, in: Fouquet 1862, S. 292.

große Bestand an modernen Skulpturen und Auftragsarbeiten auf. Können die modernen Ankäufe in Anbetracht der erwähnten schwierigen Beschaffung von Antiken eine Not- oder Zwischenlösung darstellen, ist bei den Auftragsarbeiten zu vermuten, dass sie im Dienste einer effektiven Einpassung in ein übergreifendes ikonographisches Programm standen. Ebendieses Argument wurde teils zur Erklärung der niedrigen Schätzwerte und wenigen Antiken herangezogen – im Sinne eines im Schloss verwirklichten Gesamtprogramms sei es in erster Linie um eine thematische Anpassung gegangen.¹⁶⁹ Gerade bei den Gartenskulpturen kann jedoch – so viel sei vorausgreifend gesagt – in großen Teilen kein beziehungsweise ein nur loser thematischer Zusammenhang erkannt werden. Über die Auftragsvergabe an namhafte Künstler bemühte sich Fouquet im Garten von Vaux-le-Vicomte jedoch um eine explizite Betonung seines Kunstsinns¹⁷⁰ und zeigte sich hierin durchaus sammlungsorientiert.

Bezogen auf Saint-Mandé ist anzunehmen, dass dort jene Objekte verblieben, die Fouquet vor der Konzentration auf die dekorativen Anforderungen von Vaux-le-Vicomte erworben hatte. Folglich ist dort die Skulpturensammlung im engeren Sinne zu vermuten. Die Mehrheit der Antiken wurde in Saint-Mandé aufbewahrt; zudem finden wir mit Galerie und Salon explizit der Sammlungsrepräsentation gewidmete Orte, wo Büsten und Statuen in Verbindung mit anderen Objekten präsentiert wurden. In den Inventaren finden sich kaum Präzisierungen zu jenen Werken, jedoch übersteigt die Mehrheit der Objekte nicht den Wert von 120 livres und die Schätzwerte beispielsweise der Büsten sind mit 10 und 20 livres teils so außerordentlich gering,¹⁷¹ dass selbst unter Berücksichtigung der Umstände von Fouquets Sturz nicht von einer künstlerisch anspruchsvollen Sammlung ausgegangen werden kann. Fouquets Skulpturensammlung ist somit eine vergleichsweise durchschnittliche Qualität zu attestieren. Die wenigen herausragenden Stücke in seinem Besitz können nicht über die Menge der unbedeutenden, offenbar rein dekorativ gedachten Objekte hinwegtäuschen. Vermutlich sollte die sehr heterogene Sammlung langfristig eine künstlerische Aufwertung erfahren; 1661 jedoch stand sie noch weit hinter den Kollektionen von Richelieu und Mazarin zurück.

Mehr noch als die Skulptur ist die Tapiserie als Nutz- und Sammelobjekt im Kontext der Raumausstattungen von Vaux-le-Vicomte und damit im Rahmen anschließender Kapitel zu betrachten. Das väterliche Erbe scheint auf diesem Gebiet bedeutender gewesen zu sein: François Fouquet war bereits an der Gründung der *Manufacture de haute-lisse de la Savonnerie* 1627 beteiligt und besaß sechs Tentures und etwa 20 Tapisseries, wenn auch von geringer Qualität, den Schätzwerten nach zu urteilen.¹⁷² Fouquets Sammlung war im zeitgenössischen Vergleich zwar umfangreich, jedoch mit nur

169 Vgl. bspw. Howald 2011, S. 146.

170 Vgl. Krause 1994, S. 50.

171 Vgl. *Prisée des bustes étant à Saint-Mandé*, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 61–64.

172 Vgl. Terreaux 2015, S. 22.

wenigen wertvollen Einzelstücken. Die Gründung einer eigenen Tapisseriemannufaktur kann hingegen als tatsächlich herausragendes Unternehmen gewertet werden und verweist auf langfristige Ambitionen bezüglich einer exklusiven und personalisierten Tapissierproduktion auf höchstem Niveau.

Was lässt sich aus der Betrachtung von Nicolas Fouquets Sammlungen und mäzenatischen Aktivitäten schließen? Zweifelsohne hat Fouquet deren politisch-gesellschaftlichen Nutzen verstanden und seine Bemühungen seit Beginn der 1650er Jahre im Zuge eines Zuwachses an Vermögen, Macht und Einfluss sowie mit Blick auf seine weiteren politischen Ambitionen stetig intensiviert. Der Sammler Fouquet widmete sich allem, was im zeitgenössischen Sinn unter dem Begriff der *curiosités* gefasst wurde. Vor dem Hintergrund von Fouquets offensichtlichen Bestrebungen, mit den ersten Ministern auch auf kulturellem Gebiet gleichzuziehen, forderten solche Sammelaktivitäten zeitlichen Aufwand, Geld und Kontakte und so erstaunt es nicht, dass nicht alle Gebiete mit gleicher Intensität verfolgt wurden. Hingegen überrascht es durchaus, dass gerade die bildkünstlerischen Sammlungen in den Hintergrund treten. Denn während Fouquet in der Literaturförderung tatsächlich zu den wichtigsten Mäzenen seiner Zeit gezählt werden muss, tritt er im Bereich der bildenden Kunst hinter zahlreichen großen *curieux* seiner Epoche zurück.

Ende der 1650er Jahre ist Fouquets Sammelverhalten kaum losgelöst von den dekorativen Ausstattungsbedürfnissen zu sehen, welche die Errichtungen von Saint-Mandé und Vaux-le-Vicomte mit sich brachten. Die Dekoration der Anwesen hat das Sammeln gefördert, beschleunigt, teils bedingt und seine Ausrichtung in großem Maße bestimmt. Hierbei verschwimmen nicht selten die Grenzen zwischen purer Dekoration und künstlerisch anspruchsvollem Sammelobjekt. Generell kann die Aussage Schnappers unterschrieben werden, Fouquet sei in den 1650er Jahren kein »véritable curieux«¹⁷³ gewesen – zu wenig herausragende künstlerische Objekte finden wir in seinem Besitz, zu wenig Wertvolles, zu wenig Kohärenz und Systematik in seinen Sammlungen. Es zeigen sich die in der Zeit üblichen Herangehensweisen, doch sowohl in Quantität als auch in künstlerischer Qualität bleibt Fouquet weit hinter Richelieu und Mazarin zurück, wird zudem von zahlreichen weiteren Protagonisten der Finanz- und Staatselite übertroffen. Auffallend ist, dass Fouquet sich ausgezeichnet darauf verstand, zahlreiche Experten für den weiteren Ausbau seiner Sammlungen einzusetzen und ebenso in seiner Künstlerauswahl einen Sinn für die bedeutenden Persönlichkeiten seiner Epoche bewies. Das Prinzip von *conspicuous consumption*¹⁷⁴ scheint dennoch ein explizit künstlerisches Interesse überwogen zu haben. Nun wird man angesichts der künstlerischen Qualität, Innovation und Einheitlichkeit der Schlossanlage von Vaux-le-Vicomte nicht behaupten wollen, Fouquet habe sich nur geringfügig für bildende Kunst interessiert.

173 Schnapper 1994, S. 228.

174 Vgl. Veblen 1994, S. 43–62. Veblen verdeutlichte, dass demonstrativer Konsum ebenso wie demonstrativer Müßiggang (*conspicuous leisure*) als Teil von außenwirksamen Strategien zu Generierung und Untermauerung von Status und Sozialprestige genutzt werden.

2 Nicolas Fouquets Kunstpolitik im Spiegel seiner Sammlungen

Gerade Le Bruns Innendekoration führt einen dezidiert künstlerischen Anspruch vor Augen. Dass Sammler und Schlossbesitzer sich in diesem Punkt so schwer vereinen lassen, führte bislang meist zu ihrer Überblendung, liegt eine Erklärung für diese Diskrepanz schließlich nicht unmittelbar auf der Hand. Im Blick behalten werden müssen verschiedene zusammenspielende Faktoren: Fouquets Konzentration galt in den späten 1650er Jahren der weiteren Ausgestaltung von Saint-Mandé und dem Bau von Vaux-le-Vicomte, womit angesichts seiner politisch zunehmend instabilen Position Zeitdruck und große finanzielle Belastungen einhergingen, die nicht zuletzt an den Schulden deutlich werden, die nach Fouquets Sturz bekannt wurden. Die Bedingungen des Kunstmarktes verlangten jedoch gerade Ausdauer, Zeit und Geld, wollte man hochwertige Sammlungen aufbauen. Vor diesem Hintergrund mögen sich Zugeständnisse in den bildkünstlerischen Sammlungen zumindest in Teilen erklären. Zudem blickte Fouquet 1661 auf ein kaum acht Jahre dauerndes sammlerisches Engagement in elitären Kreisen zurück – die weitere Entwicklung seiner Sammlungen und ihre Präsentationen wären von Interesse gewesen.

3 VAUX-LE-VICOMTE IM SPANNUNGSFELD VON DECORUM UND FUNKTIONALER AUSRICHTUNG EINER REPRÄSENTATIVEN MAISON DE PLAISANCE

3.1 Vaux-le-Vicomte in der zeitgenössischen Bewertung

Vaux-le-Vicomte bietet ein anschauliches Beispiel für Wahrnehmung und Bewertung der Baupraxis des neuen Adels. In der Rezeption seit dem 17. Jahrhundert geht der Verweis auf die Außergewöhnlichkeit des Schlosses vielfach mit der Darstellung von Fouquet als anmaßendem Minister einher, dem seine standesbedingten Grenzen – auch in Form seiner künstlerischen Repräsentation – nicht bewusst gewesen seien. In denselben Kontext fällt auch das viel bemühte Bild des eifersüchtigen Königs, der im Anblick einer seine eigenen Anwesen in den Schatten stellenden Schlossanlage voll Neids zu drastischen Mitteln greift, um sich des Rivalen zu entledigen und dessen Künstler für sich zu vereinnahmen.¹⁷⁵ Fouquets Geschichte hat in ihrer langen Tradierung zahlreiche fiktive Ausschmückungen erfahren, jedoch ist die Wahrnehmung einer Diskrepanz zwischen Schlossanlage und gesellschaftlichem Status ihres Besitzers bereits in den zeitgenössischen Stellungnahmen angelegt.

Im Rahmen von Fouquets Prozess formuliert die Anklage, geführt von einer anlässlich ins Leben gerufenen *Chambre de justice extraordinaire*,¹⁷⁶ eine Missachtung des *Decorum* explizit aus:

»Ces dépenses domestiques, qui se montent durant huit années six mois à la somme de ... ont quelque chose de monstrueux, elles choquent l'honnesteté & la bien-seance: & s'il est vray qu'elles soient blâmées dans la maison d'un Prince, comment les peut-on excuser en la personne d'un Censeur & d'un Magistrat?«¹⁷⁷

175 Das Motiv des eifersüchtigen Königs findet sich teils gar im Kontext einer Konkurrenz um Louise de La Vallière, zu Beginn der 1660er Jahre auf dem Weg, Mätresse Ludwigs XIV. zu werden. So heißt es bspw. in der *Histoire de la Bastille*: »Tel était l'objet sur lequel le roi et le surintendant avaient les yeux fixés, et sur lequel aussi ils avaient des prétentions égales. Louis XIV lut dans les yeux de Fouquet, et, reprenant toute sa jalousie qu'il avait un instant oubliée, il appela à lui le duc de Saint-Aignan et lui dit d'aller porter à Dartagnan l'ordre de venir arrêter Fouquet.« Arnould/Alboize de Pujol/Maquet 1844, Bd. III, S. 332. Chérueil bezieht Le Bruns Werk in Vaux-le-Vicomte mit ein: »Louis XIV fut, dit-on, frappé et irrité d'un tableau allégorique, où cet artiste [d. i. Le Brun] avait placé le portrait de mademoiselle de la Vallière.« Chérueil 1862, Bd. II, S. 222–223.

176 Zum Verlauf des Prozesses gegen Fouquet vgl. Petitfils 1998, S. 385–451.

177 Fouquet 1696, Bd. VI, S. 162. Siehe auch Brattig 1998, S. 41.

Für den Anklagepunkt der Veruntreuung öffentlicher Gelder (*péculation*) lieferten Fouquets Anwesen und insbesondere Vaux-le-Vicomte einen sichtbaren Beweis. Luxus und Verschwendung kommunizierten sich in der prachtvollen und unverhohlenen kostspieligen Schlossanlage, so dass man von der Zurschaustellung unverhältnismäßiger Ambitionen und einer darin gesehenen Missachtung königlicher Superiorität eine direkte Verbindung zwischen Fouquets Schlossbau und der ihm widerfahrenden Ungnade herstellte. Madame de La Fayette beschreibt Vaux-le-Vicomte als »une chose qui marquoit si fort le mauvais usage des Finances«. ¹⁷⁸ Jean Chapelain äußert sich entsprechend in einem Brief an Madame de Sévigné: »N'estoit-ce pas assés de ruiner l'Estat et de rendre le Roy odieux à ses peuples par les charges énormes dont ils estoient accablés, et de tourner toutes ses finances en despenses impudentes et en acquisitions insolentes qui ne regardoient ni son honneur ni son service [...]»? ¹⁷⁹ »Ses dépenses prodigieuses à Vaux suffisoient pour sa condamnation«, ¹⁸⁰ schreibt der Abbé de Choisy; Vaux-le-Vicomte sei »un lieu qui se pouvoit dire une preuve parlante de la dissipation des Finances.« ¹⁸¹ Gourville zitierend erwähnt Choisy ebenfalls den König: Dieser sei »piqué de la magnificence de Vaux, qui effaçoit de bien loin Fontainebleau, & toutes les autres Maisons Royales [...]«. ¹⁸² Auch Madame de Motteville verweist auf Fouquets Sturz als Folge seiner »grands desseins pour l'établissement de sa fortune & de sa faveur, qu'il vouloit conduire à leur fin. Ses hautes pensées le firent tomber dans le précipice, & l'excès de son ambition fut la source de ses malheurs.« ¹⁸³ Roger de Bussy-Rabutin schließlich schlägt den Bogen zu jener Gruppe der *gens d'affaires*, deren luxuriösem Lebensstil Ludwig XIV., mit Fouquet beginnend, ein Ende habe bereiten wollen. ¹⁸⁴

In den *Instructions du Dauphin*, deren Entstehung mit Ludwig XIV. in Verbindung gebracht werden kann, ¹⁸⁵ findet zwar Fouquets Baupraxis nur am Rande Erwähnung,

178 La Fayette 1720, S. 69.

179 Chapelain 1883, Bd. II, S. 154.

180 Choisy 1727, Bd. I, S. 111.

181 Ebd., S. 169.

182 Ebd., S. 171.

183 Motteville 1723, Bd. V, S. 225. Ähnlich beschreibt Antoine Arnauld Fouquets »état de gloire si haut que, du comble où il était élevé, il semblaient voir les autres si bas qu'il ne les pouvait reconnaître [...] à peine nous regarda-t-il; et madame sa femme ne nous parut ni moins froide ni plus civile.« Arnauld 2008, S. 532.

184 »[...] Sa Majesté, qui avait résolu de chastier le luxe des gens d'affaires, & de commencer à faire un exemple par celui-cy [d.i. Fouquet] [...]«. Bussy-Rabutin 1696, Bd. III, S. 93.

185 Die Fragmente der *Instructions*, später als Mémoires von Ludwig XIV. publiziert, wurden tatsächlich von Octave de Périgny und Paul Pellisson verfasst. Während die Passagen zu den Jahren 1666–1668 von Ludwig XIV. durchgesehen wurden, ist dies für die Jahre 1661–1662 nur zu vermuten. Diese Fragmente, so lässt sich festhalten, »nous donnent des idées approuvées par le roi, mais en aucun cas on ne peut avancer qu'on y trouve la pensée exacte et bien moins encore le style de Louis XIV.« Esmonin 1927, S. 451.

3.1 Vaux-le-Vicomte in der zeitgenössischen Bewertung

doch wird auch hier das Bild des undankbaren und zu ambitionierten Emporkömmlings bemüht, der seine immensen Ausgaben nicht begrenzte und die Macht an sich zu reißen versucht hatte, folglich von der Staatsraison aufgehalten werden musste.¹⁸⁶ Schließlich zeigt der Bericht von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg anlässlich seiner 1667 erfolgten Besichtigung von Vaux-le-Vicomte, dass die zu diesem Zeitpunkt von den Schlossführern präsentierten Erklärungen eine Verbindung zwischen den Deckenmotiven und Fouquets Ungnade herstellten.¹⁸⁷ Auch Friedrich I. selbst bezeichnet Vaux-le-Vicomte gleich zu Beginn seiner Beschreibung als »ein recht Königliches gebäude.«¹⁸⁸

Entbehrte Fouquets Repräsentation in zeitgenössischer Sicht ganz offenbar der Legitimation, zeugt dies noch nicht von der Außergewöhnlichkeit Vaux-le-Vicomtes, sondern spiegelt zunächst die generelle Ablehnung gegenüber den Aufsteigern und im Besonderen den Financiers. Memoiren und Briefe, die Schriften der Fronde sowie literarische Verarbeitungen in Satire und Komödie zeigen, dass Fouquets außenwirksame Demonstration von Status und Vermögen im Milieu des neuen Adels kein Einzelfall und bereits seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Gegenstand massiver Kritik war. Diese richtete sich in erster Linie gegen die Schnelligkeit des sozialen Aufstiegs, dessen meist ausschließlich finanzielle Basis und den sich anschließenden außenwirksamen kostspieligen Lebensstil.¹⁸⁹ Das entstehende stereotypisierte Bild des Financiers hatte das ganze Jahrhundert hindurch Bestand.¹⁹⁰ Besonders anschaulich wird es in der Literatur der Fronde, die scharfzüngig die typischen Werdegänge der Aufsteiger beschreibt,¹⁹¹ vom beruflichen Einstieg in die Finanzwelt über die Vorteilsbeschaffung durch gezielte Heiraten bis hin zur Imitation des adeligen

186 Vgl. Louis XIV 1992, S. 87–88. Siehe auch Steinkamp 2007, S. 184–185.

187 Vgl. die folgende Passage zum Deckengemälde der Chambre des Muses im Appartement Fouquets: »[...] [F]erner war an allen ecken der decke ein adler gemahlet auf welchen ein eichhorgen (So FOUQUET in seinem Wappen hatt) sitzet mit dieser uberschrift QUO NON ASCENDET, darbey wurde REFERRET, daß als Es der König einmahl gelesen hatte Er darauf gesaget a PIGNEROLE [...].« Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57–58.

188 Ebd., S. 57.

189 Bayard fasst zusammen: »On constate que les financiers sont riches; on proclame que cette fortune démesurée provient des vols qu'ils ont commis dans les fonctions qu'ils exercent puisqu'ils sont < sortis de rien >; on en déduit que de là naissent tous les malheurs de l'État qui les répercute sur toutes les classes de la société – avant tout le peuple – et qu'il faut éliminer les fauteurs de troubles.« Bayard 1986, S. 20.

190 Vgl. insbesondere den dritten Teil »Les financiers dans le royaume« bei Bayard 1988, S. 297–449.

191 Vgl. bspw. das von Arnauld d'Andilly anonym veröffentlichte Pamphlet *La Vérité toute nue* (1652), worin zahlreiche Financiers für ihre Verschwendungen angeklagt werden: »[I]e serais trop long si ie voulais nommer tous ceux qui ont fait comme en vn moment tant de fortunes prodigieuses, et ce grand nombre de Partisans et de Traitants sortis de la lie du peuple, dont les noms n'ont esté connus que par la somptuosité de leurs festins, le luxe de leur train et de leurs meubles, la magnificence de leurs bastimens et les cris qu'ont poussez iusques au ciel les aizez, la pluspart mal aizez, dont ils ont rauy le bien.« Andilly 1853, S. 409.

Lebensstils. Auch die Praxis der genealogischen Fälschungen¹⁹² wird zum Gegenstand von Hohn und Persiflage.¹⁹³ Der Vorwurf der unrechtmäßigen Bereicherung, der während der Fronde sowohl gegenüber der Gruppe der Financiers als auch bezogen auf Kardinal Jules Mazarin laut wurde,¹⁹⁴ richtete sich bald gegen die gesamte Robe und wurde gattungsübergreifend von den Literat*innen aufgegriffen. Das Missverhältnis zwischen bürgerlicher Herkunft und adeligem Anspruch erschien nicht nur unangemessen, sondern barg über das Motiv der fehlenden bürgerlichen Einsicht in die Vergeblichkeit äußerlicher Legitimierungsversuche viel Potential für Komik und Satire. Zu den wiederkehrenden literarischen Themen gehören alle denkbaren Ausprägungen der *prétentions sociales*, die das Maß des Schicklichen überschreiten.¹⁹⁵

Erwartungsgemäß geht es auch in den Bewertungen der Schlossanlagen vorrangig um die mit deren Erscheinung nicht kompatible Familienhistorie, nicht selten Spekulationen über die Herkunft des immensen Reichtums nach sich ziehend. Zahlreiche Erwähnungen von Landsitzen im Besitz der Staats- und Finanzeliten lassen sich zum Beispiel bei Tallemant des Réaux nachlesen: Pierre Jeannin habe »basty et desbasty je ne sçay combien de fois ses maisons«¹⁹⁶ und Jacques Bordiers Schloss in Raincy sei »une des plus grandes folies qu'on puisse faire.«¹⁹⁷ Im während der Fronde entstandenen *Catalogue des partisans* rücken die Surintendants des finances ins Blickfeld: »Bordier fils d'un Chandelier [...] a fait faire son bastiment qui luy couste plus de quatre cens mille liures [...], sans compter sa maison de Paris, les beaux meubles & plusieurs autres biens qu'il possède«;¹⁹⁸ Particelli d'Émery habe »diuerty & destourné les deniers du Roy pour les appliquer à son profit, [...] fait de grandes & considerables acquisitions, basty des Palais somptueux, tant à la Ville qu'aux Champs ornez

192 Der verbreitete Versuch aufgestiegener Familien, sich bedeutsame Ahnen und eine weit zurückreichende Familiengeschichte zu erfinden, konnte auch für Nicolas Fouquet nachgewiesen werden. Siehe S. 38 in der vorliegenden Arbeit.

193 Vgl. die Beispiele aus der Literatur der Fronde bei Carrier 2004, S. 516, 576–579.

194 Vgl. ebd., S. 383–389. Die Kritik setzte sich bis ins 18. Jahrhundert fort. So beklagte bspw. Frémin 1702 die Verstöße gegen die *bienséance* in der Privatarchitektur, in der eine »fortune trop prompte pour être légitime« (S. 55) ostentativ nach außen getragen werde. Siehe auch Röver 1977, S. 82.

195 Dass sich die satirische Literatur des 17. Jahrhunderts gegenüber den Financiers noch verhältnismäßig milde zeigte, ist insbesondere in deren Verbindung mit dem königlichen Machtapparat sowie einem Abhängigkeitsverhältnis zahlreicher Literaten zu sehen. Man denke bspw. an Paul Scarron, der nicht nur von Fouquet protegert wurde, sondern sich über ihn zudem auf undurchsichtige finanzielle Geschäfte einließ. Vgl. Tzonev 1977, S. 44–48.

196 Tallemant des Réaux 1960–1961, Bd. I, S. 538.

197 Ebd., Bd. II, S. 180. Bordiers Schloss rief gar handgreifliche Proteste hervor: Am 12. August 1647 wurden auf Initiative von Louis d'Astarac, Vicomte de Fontrailles, die Fensterscheiben zerstört. Vgl. Cojannot 2012, S. 225; Moureyre 2013b.

198 *Catalogue des partisans* 1649, S. 4.

3.1 Vaux-le-Vicomte in der zeitgenössischen Bewertung

d'immeubles pretieux, dont l'estimation est presque impossible [...].«¹⁹⁹ Die niedrige Herkunft wird stets in Opposition zu den suspekten Reichtümern gesetzt, so auch bei Pierre Le Camus: »Le Camus [...] a fait bastir vne superbe maison à Colombe, qui luy reuiendra à plus de cent mille escus, & possede plusieurs autres grands biens, quoy qu'ils ne soit que fils d'un Notaire.«²⁰⁰ Kommentiert werden zudem die Assimilierungsversuche an den alten Adel, wie in folgender Beschreibung zum Abbé de La Rivière:

»Louis Barbier, abbé de La Rivière [...] était d'une naissance obscure, et de simple maître d'école s'était élevé [...] à la dignité de ministre d'État. Il était entré dans la maison de Monsieur en qualité de chapelain, et il avait tellement étudié l'humeur de son maître, qu'il s'était emparé de son esprit. [...] L'ambition était la règle de toutes les actions de l'abbé de La Rivière [...].«²⁰¹

Nicolas Fouquets Fall ist im Kontext dieser kritisierten Überschreitungen des Decorum besonders aufschlussreich, denn seine im Gefängnis verfasste Verteidigungsschrift ermöglicht einen Blick auf die Perspektive des Bauherrn. Fouquet erweist sich in seiner Argumentation ganz dem Geist der Epoche der mächtigen *premiers ministres* zugehörig, in offensichtlicher Verkennung der künftigen Regierungsprinzipien des jungen Ludwig XIV. So ruft er, um seine Zurschaustellung von Macht und Reichtum zu legitimieren, prominente Minister und Vorgänger im Amt der Surintendance des finances auf, deren repräsentative und aufwendige Schlossbauten nicht das Missfallen des Königs ausgelöst hatten:

»Henry le Grand a-t-il trouvé quelque chose à dire que M. de Sully eust fait bâtir non seulement un superbe Château, mais une Ville entière? qu'il eust des biens si considerables, dont jouit encore à present sa Maison? Qu'auroient dit mes Ennemis, si dans le cœur du Royaume j'avois étably une Souveraineté & fait battre Monnoye, comme a fait ledit Sieur de Sully? C'estoit Henry le Grand neanmoins qui l'a veu & l'a souvert.

Le feu Roy n'a-t-il pas laissé jouir M. le Maréchal d'Effiat de ses biens & des grands bastimens qu'il a faits en Auvergne, & à Chilly? l'un & l'autre n'avoient pas plus de bien que ma Femme & Moy, lors que je suis entré dans l'administration des Finances, sans parler de plusieurs autres Sur-Intendants qui leur ont succédé.«²⁰²

199 Ebd., S. 7.

200 Ebd., S. 5. Siehe auch die Aussagen zur Herkunft von Macé I. Bertrand de La Bazinière: »La succession de la Baziniere ne doit pas estre exempte d'une legitime recherche, sa naissance & la condition de laquais où il a esté esleué, ne pouuant pas luy auoir donné les auantages d'une si grande fortune, que celle où il est mort.« Ebd., S. 14.

201 *Mémoires secrets pour servir à l'histoire du XVII^e siècle*, Bd. I, 1643–1668, S. 59.

202 Fouquet 1696, Bd. V, S. 341–342. Siehe auch Cordey 1924, S. 14.

Die Anklage hob in Fouquets Prozess in erster Linie auf eine persönliche Bereicherung mittels der königlichen Finanzen ab²⁰³ und präsentierte Vaux-le-Vicomte als den sichtbaren Beweis, hierbei den palastgleichen und außenwirksamen Charakter betonend:

»On a trouvé pour plus d'un million de bien en la maison de Vaux, en pierreries, en vaisselle d'argent, en tapisseries, & en d'autres meubles, sans compter le revenu de la Terre, le Château, les Bâtimens, les Peintures, les Jardins, les Canaux, les Fontaines, les Cascades, & une infinité d'autres embellissemens d'une dépense prodigieuse, & qui d'une maison tres-commune, ont fait un Palais si magnifique, qu'il attire maintenant la curiosité, l'admiration, & en même temps l'étonnement & l'indignation de toute la France.«²⁰⁴

Die in die Gestaltung von Saint-Mandé und Vaux-le-Vicomte investierten Summen werden von Fouquet selbst mehrfach als zu hoch eingestanden. So benennt er »un grand éclat, & une ostentation affectée de mes grands biens, de mes grandes acquisitions, & de mes excessives dépenses«,²⁰⁵ die jedoch nichts als »brillant trompeur«²⁰⁶ gewesen seien. Von seiner hohen Position und seinem wachsenden Wohlstand habe er sich zu mehr hinreißen lassen als ursprünglich vorgesehen.²⁰⁷

Zu seiner Rechtfertigung dominieren in den *Défenses* im Wesentlichen zwei Argumente: Das erste betrifft die mit seiner politischen Funktion verbundene Notwendigkeit, seine Kreditwürdigkeit mittels einer Prosperität versprechenden Repräsentation zu erhalten,²⁰⁸ die sich somit im Interesse von König, Monarchie und Volk legitimiert. Fouquet verkehrt damit die Anklage in ihr Gegenteil. Man habe ihm vorgeworfen,

203 So heißt es z.B. seitens der Anklage: »Il faut encore ajouter, que c'est un double crime d'abuser des Finances du Roy, & de les convertir à son usage particulier pendant le desolation, & la calamité publique, & de sacrifier un million d'ames innocentes au luxe, à l'avidité, à la profusion d'un particulier.« Fouquet 1696, Bd. VI, S. 131.

204 Ebd., S. 135. Auch Saint-Mandé sei nichts als eine »roture d'environ douze mil livres en fonds« gewesen und Fouquet habe daraus »une demeure si superbe, & avec tant d'ornemens & d'enceintes« gemacht, »que les sommes qui y ont esté dépensées, excèdent celles des plus hautes entreprises«. Ebd., S. 138.

205 Fouquet 1696, Bd. V, S. 323. Vgl. ähnliche Aussagen auch in Bd. XVI, S. 91–92.

206 Ebd., Bd. V, S. 323.

207 »Le grand revenu dont j'ay jouï à cause de ma charge, à cause des biens de ma femme, à cause de droits que j'ay acquis à bon marché, les grands appointemens de la Surintendance, & quelques gratifications que le Roy m'a faites, ont esté cause que j'ay fait le dessein plus grand que je n'avois eu intention d'abord«. Ebd., Bd. IX, S. 124–125. In Bd. XI erwähnt Fouquet ein »grand maniment d'argent«, eine »facilité d'emprunter«, eine »jouissance de grands revenus« und den »éclat d'un grand employ«, die ihn zu den übermäßigen Ausgaben verleitet hätten. Vgl. ebd., Bd. XI, S. 321–322. Dieselben Argumente führt er für die hohen Ausgaben für den Unterhalt des Hauses an: »[L]e poste où j'estois, les grands revenus dont j'ay jouï, la facilité d'emprunter, & mon humeur trop liberale, m'y ont engagé.« Fouquet 1696, Bd. IX, S. 132.

208 Insbesondere im Milieu der Financiers hatte man verstanden, wie wichtig die außenwirksame Präsentation von Vermögen und ein entsprechender Lebensstil waren, um das Vertrauen der Klienten zu gewinnen. Vgl. Bayard 1995, Abschnitt 19–20.

3.1 Vaux-le-Vicomte in der zeitgenössischen Bewertung

»que je n'ay pû faire ces acquisitions & dépenses, sans me servir du bien du Roy; au lieu qu'il est certain & prouvé [...] que c'est sa Majesté qui s'est servie du mien, & de mon crédit.

Les dépenses de l'Estat n'eussent pû estre faites, ni les deniers fournis à temps, pour les besoins & necessitez plus urgentes, si je ne les eusse fait fournir; & je n'eusse pas pû les faire fournir, si l'apparence de mon bien, la dépense, l'éclat, la liberalité, joints à l'observation inviolable de mes paroles, ne m'en eussent donné le crédit.«²⁰⁹

Mit dem zweiten Argument insistiert Fouquet beständig darauf, dass er das Schloss an Mazarin oder, nach dessen Tod, an eine Person aus der königlichen Familie habe verkaufen wollen, da eine gleichzeitige Unterhaltung von Vaux-le-Vicomte und der bretonischen Insel Belle-Île finanziell langfristig unmöglich gewesen wäre. In der geplanten Übergabe an ein Mitglied der königlichen Familie – genannt werden mehrfach Monsieur, der Bruder des Königs, aber auch der König selbst²¹⁰ – rechtfertigt sich die Notwendigkeit einer Gestaltung im Sinne des zukünftigen Besitzers: »[A]yant intention de faire passer cette Terre à Monsieur, ou à M. le Cardinal [...]; il faloit proportionner les embellissemens à ce dessein pour leur en donner envie [...].«²¹¹ Der Maßstab für die Gestaltung von Vaux-le-Vicomte orientierte sich also unmissverständlich an einer königlichen Maison de plaisance. Gerade im Kontext des Prozesses müssen die von Fouquet dargelegten Verkaufspläne mit Vorsicht bewertet werden, scheinen sie doch vor allem dem Bemühen des Angeklagten um Minderung seines Strafmaßes geschuldet. Die personalisierte Ausstattung und Fouquets Ambitionen auf einen weiteren Aufstieg lassen den Plan eines Verkaufs von Vaux-le-Vicomte tatsächlich äußerst unwahrscheinlich erscheinen. Der Verweis auf die Ausrichtung der Schlossgestaltung an einem königlichen Anspruchsniveau kehrt in den *Défenses* indes noch in anderer Form

209 Ebd., Bd. V, S. 324. Siehe auch Bd. VI, S. 123: »Si j'ay fait de la dépense, le Roy en a profité, & je me suis ruiné pour me donner plus de credit à le servir«. Zum Argument des Vorteils für Staat und Volk vgl. auch ebd., Bd. IX, S. 130: »[M]ais si on compare ces defauts avec les services que j'ay rendus, on trouvera que l'estat a profité de tout, c'est à dire & des services & des defauts mêmes, puisque ma dépense a contribué à mon crédit pour le Roy, que mon credit a soutenu les affaires, & que ma dépense est retournée au peuple, mais non pas les tresors de ceux qui ont donné lieu à la persecution qui m'est faite.« Weitere Beispiele in Bd. IX, S. 321–322 und Bd. VI, S. 155.

210 So erwähnt er »deux expediens pour se defaire avantageusement de cette Maison, l'un estoit de disposer M. le Cardinal [...], l'autre, de la remettre entre les mains du Roy pour la donner à Monsieur par supplément d'appanage, qui peut-estre auroit eu à gré de s'accommer d'une maison bien bastie & assez ornée entre les voisinages de Paris & Fontainebleau.« Ebd., Bd. XVI, S. 92. Eine ähnliche Aussage findet sich auf S. 90: »[Fouquet] A dit [...] qu'il est vray que les dernieres années il y a fait faire une tres-grande dépense, [...] avoir esté obligé de prendre pour son établissement en Bretagne & Belle-Isle, pource que se trouvant nécessité de vendre ladite terre de Vaux pour ne pouvoir conserver les deux ensemble, il jugeoit bien qu'il luy seroit impossible en l'estat qu'estoit ladite Maison commencée sur un grand dessein, & demeurant imparfaite, de s'en defaire entre les mains d'aucuns particuliers, de sorte qu'il a creu devoir achever de la mettre en estat de la faire desirer ou par M. le Cardinal, ou par quelqu'un de la Maison Royale.«

211 Ebd., Bd. VI, S. 138. Weitere Beispiele in Bd. IX, S. 126–127; Bd. XVI, S. 91.

wieder: Als eine der wichtigsten und sinnstiftenden Funktionen des Landschlusses wird der Empfang des Königs und weiterer ranghoher Persönlichkeiten hervorgehoben, was im folgenden Kapitel vertieft werden soll.

3.2 Das Schloss als Empfangsort

Mehrfach äußert sich Fouquet zu der mit seiner Position als Surintendant verbundenen Verpflichtung des Empfangs hochstehender Persönlichkeiten, wofür er einen angemessenen Rahmen benötigt habe. Zu gegebenem Anlass ließ er in Paris und Saint-Mandé aufbewahrte Möbel nach Vaux-le-Vicomte transportieren,²¹² formulierte zudem seine Intention, die dortige Möblierung und Ausstattung weiter auszubauen, um den Ansprüchen der empfangenen Personen genügen zu können, ungeachtet des Kostenaufwands:²¹³

»[T]out ce que nous avons de meubles considerables ma Femme & Moy fut porté à Vaux [...]; Et pource que le Roy m'ayant fait l'honneur de m'avertir [...] qu'il desiroit que la Reine d'Angleterre, Monsieur & Madame y fussent receus; & depuis sa Majesté même, la Reine Mere, & toute la Cour ayant fait dessein d'y venir, je fus obligé, pour les recevoir, d'y faire porter tous les meubles que j'avois, & d'en acheter encore.

Toutes les années precedentes, on sçait que leurs Majestez ou Monsieur le Cardinal, des Ambassadeurs, & d'autres personnes [...] y estoient receuës; en sorte que je fus contraint d'incommoder mes affaires pour avoir de la vaisselle & des meubles, dix fois au-delà de ce que j'en eusse eu sans ces ordres frequens, & sans que je croyois devoir rendre au Roy le respect le plus grand que je pouvois, & que je faisois chose agreable à sa Majesté, de m'aquiter honorablement de toutes ces choses, quoy qu'elles me fussent onereuses.«²¹⁴

212 In einem Mémoire nach Fouquets Sturz wird auf den Abtransport der Möbel nach Vaux-le-Vicomte hingewiesen: »Je ne parle point des meubles, ustensiles, qui ne sont pas ici (à Saint-Mandé) fort considerables. Nous n'y trouvons ni or, ni argent, ni pierreries, ni même vaisselle d'argent, qu'en fort petit nombre, le surplus ayant été porté à Vaux lors du grand festin, à ce que les serviteurs nous disent.« Mémoire adressé au chancelier Séguier sur Fouquet par le conseiller d'état De La Fosse (6 octobre 1661), n° 709, t. XXXII, fol. 145, zit. nach Chérueil 1862, Bd. I, S. 487.

213 Auch bezüglich der Funktion seines Anwesens in Saint-Mandé führt Fouquet dieses Argument an und betont, sich mit seiner Ausstattung im Rahmen des Üblichen bewegt zu haben: »[J]'estois dans un poste de grand éclat, j'estois visité des personnes des plus considerables du Royaume, j'ay voulu accommoder une maison pour les recevoir, j'y ay fait un jardin, & je l'ay accompagné des agrements ordinaires qui sont dans les autres maisons.« Fouquet 1696, Bd. IX, S. 123–124.

214 Ebd., Bd. VI, S. 138. In Bd. IX, S. 132, erwähnt er neben Mazarin, König, Königinmutter und Königin auch »la Reine d'Angleterre, & la Reine de Suede, & M.de Fuensaldagne, & M.Pimentel, & grand nombre de personnes de consideration«, an denen Ausstattung und Ausgaben ausgerichtet werden mussten.

3.2 Das Schloss als Empfangsort

In diesem Kontext sieht Fouquet gar einen Griff in die Staatskasse gerechtfertigt: »Toutes ces dépenses, dis-je, estant excessives en elles-mêmes [...]; & seroient plutôt des excuses legitimes, si j'avois pris sur le bien du Roy, dequoy soulager ces grandes surcharges.«²¹⁵ Als eine Selbstverständlichkeit beschreibt Fouquet zudem seine Bemühungen um den schönen Schein, um ein Verbergen aller Unordnung seines Hauses in Erwartung des königlichen Besuchs: »[N]'aurois-je pas deu faire tous mes efforts pour prevenir le temps de sa venuë, cacher & oster une partie de la confusion, & mettre les lieux en estat de paroître plus agreables aux yeux de sa Majesté?«²¹⁶ Fouquet war daran gelegen, das Ausmaß der laufenden Arbeiten am Schloss möglichst geheim zu halten und so kann vermutet werden, dass er die frühen Empfänge in Vaux-le-Vicomte noch nicht aktiv initiierte,²¹⁷ doch definierte sich langfristig gerade hierin eine der Hauptfunktionen des Schlosses. Denn was Fouquet als eine Dienstleistung mit großen Verpflichtungen darstellte, war in der Realität wesentliches Ziel eines jeden Staatsdieners. Ein Besuch des Königs auf dem eigenen Landschloss bedeutete eine Gunstbezeugung, für die man weder Kosten noch Mühen scheute; er bot der politischen Elite die Gelegenheit der Profilierung und Förderung des weiteren Aufstiegs. Dies hatte im 17. Jahrhundert bereits Tradition: So lässt sich schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine Blüte neu errichteter Anwesen ambitionierter Untertanen beobachten, die König und Hof – zu diesem Zeitpunkt noch ohne feste Residenz und die überwiegende Zeit auf Reisen – anzuziehen versuchten, um ihre Karriere voranzubringen. Monique Châtenet konnte für die Zeit der letzten Valois von Karl VIII. (Beginn der Regentschaft 1483) bis zur Ermordung von Heinrich III. (1589) die hohe Bedeutung solcher Besuche aufzeigen, so insbesondere unter Franz I. und intensiver noch unter Heinrich II.²¹⁸ Die Bemühungen, den König zu empfangen, spiegeln sich spätestens seit den 1540er Jahren in der geographischen Anordnung der neu erbauten Anwesen an durch den König häufig frequentierten Routen.²¹⁹ Die Gestaltung der Schlösser blieb davon nicht unbeeinflusst, wie die Rückgriffe auf ein königliches

215 Ebd., Bd. VI, S. 155–156.

216 Ebd., Bd. IX, S. 126–127. Dort heißt es weiter: »Qui est-ce qui n'en oste pas la connoissance autant qu'il peut, & s'il vient quelque personne de consideration le voir, qui ne fasse toutes sortes de diligences pour cacher avec soin tout ce qui luy est possible du desordre de sa maison; cela est si naturel que je ne sçay pas seulement comme on ose relever ces bagatelles & faire paroître ces billets« (S. 127).

217 Darauf weisen u. a. überlieferte Anweisungen Fouquets an seinen Verwalter Bénigne Courtois hin, die laufenden Arbeiten am Schloss möglichst diskret voranzutreiben und vor der Saison der vermehrten Reisen aufs Land fertigzustellen. Vgl. Ebd., Bd. IV, S. 265–266; vielfach zitiert, u. a. bei Brattig 1998, S. 40; Howald 2011, S. 140. Siehe zu den frühen Empfängen auch Lafage 2015, S. 29–31.

218 Vgl. Châtenet 2002, S. 315.

219 Anne de Montmorency bspw. besetzte gezielt den Norden von Paris, wo er mit Chantilly, Anet, Fère-en-Tardenois, Écouen, Joinville und Vallery die wichtigsten Stationen zwischen der Normandie und der Champagne besaß. Seine Bemühungen waren nicht umsonst: In weniger als dreizehn Jahren empfing er Heinrich II. insgesamt 37 Mal. Vgl. Châtenet 2002, S. 259–260.

Formenrepertoire und Ende des 16. Jahrhunderts die Einrichtungen von für den König reservierten Raumfolgen zeigen.²²⁰

Im 17. Jahrhundert behielt der Besuch des Königs bei seinen Untertanen einen hohen Stellenwert. Hiervon zeugen die zahlreichen Erwähnungen der aufwendig organisierten Empfänge in den Gazetten,²²¹ die für eine mediale Verbreitung der königlichen Gunstbezeugung sorgten. Das Privileg wurde vornehmlich einem kleinen Kreis von hohen Mitgliedern des Staatsapparats zuteil, wie eine Auswertung der in den Gazetten seit den 1640er Jahren erwähnten Empfänge des Königs und weiterer ranghoher Persönlichkeiten offenbart. Mehrfache Empfänge auf ihren Landschlössern richteten neben Nicolas Fouquet Jacques Bordier, Henri Coiffier de Ruzé d'Effiat, Michel Particelli d'Émery, Armand-Jean de Vignerot du Plessis, Duc de Richelieu, Jacques Tubeuf, Séraphin de Mauroy, René de Longueil und Hugues de Lionne aus. An der Spitze steht mit weitem Abstand Louis Hesselin, in dessen Schloss Chantemesle in Essonne zwischen 1650 und 1661 mindestens zwanzig Empfänge dokumentiert sind.²²² Bedacht werden muss indes auch, dass sich die Anzahl der Erwähnungen in den Gazetten maßgeblich an den finanziellen Zuwendungen an die Verfasser orientierte. So werden beispielsweise die Longueils, von deren Protektion Jean Loret profitierte, in nahezu jedem Jahrgang der *Muze historique* in teils panegyrischer Überschwänglichkeit berücksichtigt – Loret zeigte sich erkenntlich.²²³ Auch Fouquet zählte ab Mitte der 1650er Jahre zu Lorets wichtigsten Förderern,²²⁴ was sich in einer entsprechend häufigen Erwähnung seiner Familie und ausführlichen Beschreibungen der in seinen Schlössern ausgerichteten Empfänge spiegelt. Einzig die bei Hesselin stattfindenden Festlichkeiten werden von Loret mit vergleichbarer Aufmerksamkeit bedacht.

Die für das Anwesen auf dem Land sinnstiftende Bedeutung der Besuche lässt sich bis in das mittlere Bürgertum nachvollziehen. Ein anschauliches Beispiel liefert der Schriftsteller Valentin Conrart, der in seinem Haus in Paris regelmäßig Literaten und Gelehrte, indes keine Personen höheren Ranges empfing. Letzteres strebte Conrart in seinem 1654 erworbenen Anwesen in Athis-sur-Orge an: Die für seine Verhältnisse

220 Vgl. ebd., S. 263–296.

221 Entsprechende Berichte finden sich in der von Théophraste Renaudot 1631 gegründeten *Gazette de France* und der von Jean Loret seit 1650 herausgegebenen *Muze historique*. Verweise auf wichtige Empfänge bis 1661 auch bei Rath 2011, S. 202–203 und Howald 2011, S. 174–175. Einen Überblick über die Aufenthalte des Königs auf den Landschlössern seiner Untertanen geben zudem die *Itinéraires* von Ludwig XIII. und Ludwig XIV. in: Aubais/Ménard 1759, Bd. I, S. 119–165. Siehe auch die Datenbank *Les itinéraires royaux (Moyen Âge – XIX^e siècle)* auf Cour de France.fr, <https://cour-de-france.fr/bases-de-donnees/bases-de-donnees-publiees-par-cour-de-france-fr/les-itineraires-royaux/?lang=fr> [23.7.2021].

222 Hesselin richtete in Chantemesle bereits seit den frühen 1640er Jahren regelmäßig Empfänge aus, die 1655–1656 ihren Höhepunkt erreichten. Neben dem König empfing er zahlreiche höfische Persönlichkeiten aus dem In- und Ausland. Vgl. Weil-Curiel 2001, S. 276–280.

223 Vgl. Loskoutoff 2006, S. 730–735.

224 Vgl. Jaumann 2004, S. 418.

3.2 Das Schloss als Empfangsort

beachtliche Investition zielte offenkundig nahezu ausschließlich auf die Schaffung eines der Aristokratie angemessenen Empfangsortes, denn weder profitierte Conrart von Einnahmen noch nutzte er einen Titel zur Manifestation des sozialen Aufstiegs. Vielmehr reichte offenbar die über den Landsitz mögliche Inszenierung eines höheren Status und eine auf diesem Weg kommunizierte Assimilation an aristokratisch-elitäre Kreise.²²⁵

Die Empfangsfunktion des Landschlusses ist auch im Hinblick auf die Interaktionen von Raumfunktionen, Bewegungsabläufen und Ausstattung aufschlussreich.²²⁶ Angesprochen sind damit in erster Linie die Kategorie des Zeremoniells und darin festgeschriebene Handlungsmuster, die maßgeblich zu einer Hierarchisierung der einzelnen Räume und folglich auch zu deren Gestaltung beitrugen. Architektur und Ausstattung konnten die Bewegung leiten und spielten gerade für den Übergang zwischen den räumlichen Einheiten, so beispielsweise von Außen- zu Innenraum, sowie für Blick- und Bewegungsrichtungen eine wichtige Rolle.²²⁷ In der Forschung rückten zeremonielle Abläufe und ihre wechselseitigen Beziehungen mit dem Raum zunehmend als Strategien symbolischer Kommunikation in Form von Zeichensystemen ins Blickfeld, als solche essentielle Gestaltungsmittel frühneuzeitlicher Herrscherrepräsentation und politischer Ordnung.²²⁸

Entsprechende Untersuchungen beschäftigen sich mehrheitlich mit königlichen oder fürstlichen Residenzbauten, heben somit auf ein höfisches Zeremoniell ab, das auf fest definierte und traditionell überlieferte Strukturen zurückgreifen konnte.²²⁹ Trotz stetem und oftmals gezielt gesuchtem Wandel spielten für das Hofzeremoniell

225 Vgl. Bung 2013, S. 297–298; Schapira 2003, S. 244–245.

226 Eine solche Betrachtung stützt sich auf einen mehrdimensionalen Raumbegriff, wie er insbesondere von den Geistes- und Kulturwissenschaften entwickelt wurde. So setzten in den 1980er Jahren eine generelle Thematisierung des Raumbegriffs (*spatial turn*) und eine Problematisierung der Repräsentationsformen von Raum (*topographical turn*) ein, im Zuge derer über eine differenzierte Erfassung kultureller, sozialer und mediengebundener Räumlichkeit eine Analyse und Beschreibung raumkonstitutiver Elemente gefordert wurde. Über die Abkoppelung des sozialen vom geographischen Raum hinaus postulierten insbesondere die Sozialwissenschaften eine durch individuelles Handeln erfolgende soziale Konstruktion von Raum. Räume und in ihnen stattfindende Handlungen erweisen sich als ein Interdependenzgeflecht, dessen Entschlüsselung neben der topographischen Erscheinung die Eigenschaft des Raumes als Ausdruck und Bühne gesellschaftlicher Interaktionsprozesse berücksichtigen muss. Vgl. überblickend Dünne/Günzel 2006; Günzel 2007; Bering/Rooch 2008, Bd. II.

227 Vgl. Schütte 2003, S. 134–135.

228 Vgl. näher die Einleitung bei Reinking 2008, insbesondere S. 9–43. Das Interesse an der Interaktion von architektonischen sowie zeremoniellen Raumordnungen und der Konstituierung und Ausübung von Herrschaft steht maßgeblich in der Tradition von Norbert Elias, dessen Überlegungen diesbezüglich trotz inzwischen berechtigt angeführter Kritik (vgl. die Beiträge in Opitz 2005) noch immer als grundlegend gelten können, interpretierte er schließlich erstmals höfische Prachtentfaltung in einem funktionalen Sinn als notwendige Komponente zur herrschaftlichen Repräsentation und Rangerhaltung. Vgl. Elias 1969; Reinking 2008, S. 22–24.

229 Vgl. Weddigen 2006, S. 13.

traditionelle Überlieferungen eine zentrale Rolle²³⁰ und blieb das Ziel der »Darstellung, Ausformung, Ausübung und Erhaltung von Macht«²³¹ unverändert. In diesem Kontext gewonnene Erkenntnisse können auf ein ministerielles Landschloss und die dort stattfindende Konstituierung von Räumen nur begrenzt übertragen werden, differieren schließlich nicht nur Ausgangspunkt und Traditionen, sondern ebenso Zielsetzung und Zielgruppe. Zu verweisen ist zunächst auf den fließenden Charakter zwischen öffentlicher und privater Funktion, in deren Spannungsfeld sich die zwar in »privatem« Rahmen initiierte, jedoch eindeutig öffentlich ausgerichtete Bauaufgabe einer *Maison de plaisance* bewegte.²³² Das Landschloss stellte zu gegebenem Anlass eine situative Öffentlichkeit her,²³³ an die sich die repräsentative Ausstattung und ihre rezeptionsästhetischen Diskurse richteten. Der Empfang hochrangiger Personen oder des Königs machten zeremonielle Regelungen erforderlich, doch ist fraglich, inwieweit hierbei auf ein höfisches Zeremoniell zurückgegriffen wurde. So ist zu vermuten, dass angesichts fehlender verbindlicher Traditionen die Gestaltung des Ereignisses in großen Teilen dem Gastgeber oblag und entsprechende Spielräume gegeben waren, die eine Demonstration eigener Ansprüche und Statuszuweisungen erlaubten.

Die konkrete Annäherung an den Ablauf eines Empfangs auf einem Landschloss steht vor zahlreichen methodischen Schwierigkeiten, die in erster Linie der lückenhaften Quellenlage geschuldet sind. Denn kann in der Beschäftigung mit einem königlichen Residenzschloss auf zahlreiche schriftliche Überlieferungen in Form von privaten oder öffentlichen Berichten zu Empfängen, Einzügen und Feierlichkeiten sowie auf zeremonielle Handbücher zurückgegriffen werden, stellt sich die Quellenlage zu den von den Untertanen ausgerichteten Festlichkeiten ungleich schwieriger dar. Eigenständige Festbeschreibungen in dem hier interessierenden Zeitraum existieren nur vereinzelt,²³⁴ ebenso wie überlieferte Beobachtungen in Form von Briefen oder Tagebucheinträgen. Poetische Evokationen können nur sehr hypothetisch auf die Realität

230 Vgl. bspw. die Neuausrichtung des Zeremoniells unter Heinrich IV. als erstem Bourbonen, bei der man neben zahlreichen Neuerungen auch umfassend an das Zeremoniell der Valois anknüpfte. Vgl. Châtenet 2008, S. 21–22.

231 Weddigen 2006, S. 3.

232 Der Begriff der »Öffentlichkeit« ist in seiner Anwendung auf die Frühe Neuzeit viel diskutiert und von dem Habermas'schen Verständnis von Öffentlichkeit als Instrument politischer Partizipation und Emanzipation abgegrenzt worden; ebenso wurde die antithetische Gegenüberstellung von »bürgerlicher« und »repräsentativer« Öffentlichkeit zurückgewiesen. »Öffentlichkeit« wird in der Frühen Neuzeit mehrheitlich nicht als kollektiver Akteur, sondern als eine durch Kommunikationsakte konstituierte Sphäre verstanden. Vgl. überblickend Schnurr 2009, S. 11–47. Zu den Schwierigkeiten der rückwirkenden Anwendung des begrifflichen Gegensatzpaares »privat – öffentlich« vgl. Moos 1998, S. 161–192.

233 Zum Phänomen von räumlich und sozial begrenzten Teilöffentlichkeiten oder situativen Öffentlichkeiten in der Frühen Neuzeit siehe die Einleitung bei Rau/Schwerhoff 2004, S. 18.

234 Neben André Félibiens Festbeschreibung zu Vaux-le-Vicomte ist vor allem jene zum Empfang von Christina von Schweden in Chantemesle bei Louis Hesselin zu nennen. Vgl. L'Escalopier 1656.

3.2 Das Schloss als Empfangsort

übertragen werden; auch sind die zahlreichen Festberichte in *Muze historique* und *Gazette de France* ob ihrer schematisierten Form für eine Rekonstruktion konkreter Handlungsabläufe mit Vorsicht zu verwenden. In groben Zügen geben sie zumindest einen Eindruck der Charakteristika eines typischen Festablaufs: Nach einer *collation* folgten Zerstreungen, bestehend aus Theater- und Ballettaufführungen, Konzerten, Bällen und Feuerwerk, deren Aufwand je nach den finanziellen Möglichkeiten des Gastgebers variierte und die üblicherweise an verschiedenen Schauplätzen in Innen- und Außenraum stattfanden. Große Aufmerksamkeit widmet die *Muze historique* stets den Banketten. Exquisitität, Vielfalt und Kostspieligkeit der aufgetragenen Speisen waren den detaillierten Aufzählungen nach zu schließen Gegenstand größter Bemühungen; man strebte nach Überfluss und Extravaganz, um die Gäste zu beeindrucken. Hinzu kamen aufwendige Büffetaufbauten und die Demonstration materiellen Prunks über kostbares Geschirr und Tafelsilber.²³⁵ Auch die theatralischen Aufführungen und Feuerwerke, oft in Verbindung mit inszenierten Wasserspielen, standen ganz im Zeichen möglichst effektvoller Überraschungsmomente. Nicht selten zog ein erfolgreicher Empfang des Königs einen zweiten Besuch nach sich.²³⁶ Die politische Dimension der Feste und ihre wesentliche Rolle für den weiteren Aufstieg des Gastgebers verdeutlichen sich in den im Anschluss oftmals erfolgenden Beförderungen.²³⁷ In *Muze historique* und *Gazette de France* ist die Beschreibung des Ortes selbst nur selten Gegenstand des Interesses, sieht man von kurzen, tendenziell austauschbaren Verweisen auf Schönheit und Außergewöhnlichkeit der Schlossanlagen ab.

Zeitgenössische Reiseberichte können zwar im Hinblick auf die Beschreibung und Bewertung des Gesehenen äußerst aufschlussreich sein, doch fand die Besichtigung der Landschlösser mehrheitlich in einem inoffiziellen Rahmen statt. Der Zugang erfolgte üblicherweise in Abwesenheit des Schlossbesitzers, jedoch unter Aufsicht und Führung eines für das Anwesen zuständigen Concierge.²³⁸ Teils scheint man das den

235 Das reiche und aufwendig inszenierte Büffet war auch bei den durch den König ausgerichteten Festlichkeiten stets ein zentrales Element und Hoheitszeichen. Vgl. Quaeitzsch 2010, S. 50–51.

236 Vgl. bspw. die Reaktion auf den Empfang des Königs bei Pierre Séguier in Paris: »Le 29 du mois dernier, le Roy ayant fait dire au Chancelier de France, qu'il estoit si content de la réception qu'il lui avoit faite, que Sa Majesté desiroit qu'il lui donnast le lendemain, Bal & à souper [...].« *Gazette* Nr. 19 (6. Februar 1655), S. 150. Ein weiteres Beispiel bietet der Besuch von Monsieur bei Séraphin de Mauroy: »Le 8 de ce mois, Monsieur Frère vnique du Roy, se souvenant des bons traitemens qu'il a receus chez le sieur de Mauroy Intendant des Finances, alla voir la maison de S. Oüyn.« *Gazette* Nr. 72 (14. Juni 1653), S. 571.

237 Ein anschauliches Beispiel liefert Jacques Bordier: Zu Beginn der Errichtung seines Schlosses Le Raincy 1643 war er noch ein einfacher Secrétaire du conseil, arbeitete indes systematisch an seinem Aufstieg und pflegte eine Nähe zu Michel Particelli d'Émery, der etwa zeitgleich zur Beendigung von Bordiers Schloss im Jahr 1648 Surintendant des finances wurde. Im Sommer desselben Jahres empfing Bordier nicht nur zweimal den König, sondern auch die Maréchale de La Meilleraye, deren Mann zu diesem Zeitpunkt die Surintendance gemeinsam mit Particelli ausübte. Bereits ein Jahr später, am 11. Juni 1649, wurde Bordier Intendant des finances. Vgl. Cojannot 2012, S. 225.

238 Vgl. Chambrier 2011, S. 404.

»touristischen« Besuchen inhärente Potential medialer Verbreitung umfassend genutzt zu haben, wie das Beispiel des viel besichtigten Schlosses Richelieu zeigt. Zahlreiche Berichte geben dort einen festen Besichtigungsablauf wieder, der die repräsentativen Appartements einschloss und insbesondere bei den Räumlichkeiten Richelieus auf eine Begehung in richtiger Reihenfolge Wert legte.²³⁹ Eine direkt im Schloss untergebrachte Druckerei verkaufte zwei Stichserien unterschiedlichen Formats von Jean Marot,²⁴⁰ deren Funktion zwischen Erinnerungs-, Sammlungs- und Studienobjekt changierte.²⁴¹ 1676 komplettierte ein von dem damaligen Concierge Benjamin Vignier eigens für das Schloss verfasster Besichtigungsführer den durchdachten Umgang mit den Besucher*innen.²⁴² In Vaux-le-Vicomte hingegen scheinen aufgrund von Fouquets Sturz und der danach erfolgenden Vernachlässigung des unvollendeten Schlosses nur wenige Besucher tatsächlich vor Ort gewesen zu sein.²⁴³

Seit Mitte der 1650er Jahre empfing Fouquet regelmäßig: In Saint-Mandé fand am 25. Mai 1656 ein Empfang für große Teile des Hofes statt, am 13. August folgte der Onkel Ludwigs XIV., Gaston d'Orléans, am 28. September gab Fouquet in Melun ein Bankett für Christina von Schweden. Im November 1657 empfing er den König gemeinsam mit Mazarin. In Vaux-le-Vicomte ist am 25. Juni 1659 ein erster Besuch Mazarins belegt; es folgten am 17. Juli 1659 der König und seine Mutter sowie etwa ein Jahr später im Juli 1660 der König mit Maria Theresia auf dem Rückweg von ihrer Hochzeit in Saint-Jean-de-Luz. Am 12. Juli 1661 kam die englische Königinwitwe Henrietta Maria in Begleitung ihrer Tochter, der Duchesse d'Orléans, und deren Mann Philippe d'Orléans. Am 17. August 1661 schließlich fand für König und Hof das große Fest in Vaux-le-Vicomte statt, das im Zusammenhang mit dem kurz darauf folgenden Sturz Fouquets nachhaltige Berühmtheit erlangen sollte.²⁴⁴

239 Nach dem Tod des Kardinals geben die Berichte eine freiere Besichtigung wieder. Das Bemühen um eine auch über die gezielte Wegführung erreichte Selbstinszenierung trat unter seinem Großneffen, Armand-Jean de Vignerot du Plessis, Duc de Richelieu, in den Hintergrund. Vgl. Chambrier 2011, S. 405.

240 Vgl. *Le magnifique chasteav de Richeliev, en general et en particvlier [...]*, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/19971> [23.7.2021]. Siehe auch Deutsch 2015, Cat. n 30 und Cat. n°31, S. 427–436.

241 Vgl. ebd., S. 101.

242 Vgl. Vignier 1676.

243 Hervorzuheben ist der Besuch von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg im Rahmen seiner Grand Tour im Jahr 1667 sowie jener von Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg in den 1670er Jahren (siehe S. 28, Anm. 46 in der vorliegenden Arbeit).

244 Auch Hochzeiten aus Fouquets Familie fanden in Vaux-le-Vicomte statt: Am 26. September 1659 wurde die Hochzeit von Fouquets Nichte Marie-Madeleine Hay de Couëllans mit Charles Louis de Simiane-Claret gefeiert; am 3. Mai 1660 folgte die Hochzeit von Fouquets Bruder Gilles Fouquet mit Anne d'Aumont und am 8. Mai 1661 jene von Louis de Maupeou, Neffe eines Onkels von Fouquet, mit Antoinette de Catelan. Die Empfänge in Vaux-le-Vicomte sind ausführlich genannt bei Cordey 1924, S. 107–112, Howald 2011, S. 175–177, und Bordier 2013, S. 165. Vereinzelt weichen die dort genannten Daten leicht voneinander ab.

3.2 Das Schloss als Empfangsort

Das Fest ist über diverse Quellen außergewöhnlich gut dokumentiert und stellt für die Forschung hierin eine glückliche Ausnahme dar. Eine umfangreiche Legendenbildung hat indes ihre Spuren hinterlassen, ließ sich das Ereignis schließlich als Veranschaulichung par excellence für Fouquets vermeintliche Ausschweifungen und die folgenreiche Eifersucht des Königs heranziehen. So scheinen bereits 1667 die über das Fest kolportierten Informationen den Ausschlag für einen Besuch von Vaux-le-Vicomte gegeben zu haben, als die Grand Tour von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg vorbereitet wurde. In einer vor der Reise von Anton Finck – der Friedrich I. begleiten sollte – 1665 oder 1666 verfassten landeskundlichen Abhandlung wird ein ganzer Abschnitt dem »BANQUT [sic] DEM KÖNIG VON M^R FOUQUET GEHALTEN«²⁴⁵ und seinem angeblich unglaublichen Ablauf und Überfluss gewidmet.²⁴⁶

Neben einer detaillierten Evokation von André Félibien, die vermutlich – wie auch die beiden Abhandlungen zum Innenraum – im Auftrag Fouquets entstand, erhielt das Fest je einen Beitrag in *Muze historique* und *Gazette de France*; außerdem wird der Festablauf in einem Brief von Jean de La Fontaine an François de Maucroix geschildert.²⁴⁷ Von zwei weiteren Gästen – einem venezianischen Gesandten sowie dem päpstlichen Nuntius – sind ebenfalls kurze Aussagen in brieflicher Form überliefert.²⁴⁸ In dem hier interessierenden Zusammenhang ist Félibiens Text ohne Zweifel der aufschlussreichste. Er konstruiert und beschreibt die Reaktionen von König und Hof, wodurch er die rezeptionsästhetische Vollendung des Ereignisses liefert. Konzipiert als eine von deskriptiven Passagen durchbrochene Erzählung, lässt sich Félibiens Text in eine Schilderung des Ortes und eine Konstituierung des Raumes unterteilen. Auch auf sprachlicher Ebene werden mittels Verben der Fortbewegung und eines Tempuswechsels zwischen Vergangenheit und Präsens dynamische Erzählung und Deskription voneinander abgesetzt. In seinem Aufbau folgt der Text dem chronologischen Festablauf und der Bewegung des Königs, worüber die Räume der Schlossanlage sukzessive erschlossen werden.²⁴⁹ Die

245 Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. II, S. 154.

246 »Alß der König letztmahls alhier [d. i. Vaux-le-Vicomte] von MR FOUQUET TRACTIRET worden, wird ungleublich berichtet, von Vielheit Silbern vndt MASSIV güldenen SERVICEN, auch verspürhten übermuthen in Tractamenten vnd CONFECTUREN. Wann es wahr, was mann erzehlet, soll mann den Hoff bey abschieds-nehmung des Abends, gleichsam einer fackel an der andern stehend mit dem köstlichsten Wein v. CONFECTUREN biß an die Vber-fahrt der SEINE aufgewartet haben, so mehr alß drey stunden von VEAU ist.« Ebd.

247 Vgl. Félibien, *Relation des magnificences* 1999, S. 31–33; Loret 1877, Bd. III: *Muze historique*, Livre XII, Lettre XXXIII (20. August 1661), S. 391–393; *Gazette* Nr. 99 (18. August 1661), S. 798; La Fontaine 1991, S. 522–527. Die genannten Quellentexte wurden von Gaëlle Lafage als Ergänzung von Lafage 2015 online publiziert. Vgl. <https://www.chateauversailles-recherche.fr/francais/ressources-documentaires/corpus-electroniques/corpus-raisonnes/sources-des-fetes-et-des-306/la-reception-du-roi-par-nicolas.html> [23.7.2021].

248 Vgl. die beiden Briefe des venezianischen Botschafters Alvise Grimani vom 16. und 27. August 1661 (Bibl. nat., Département des manuscrits occidentaux, Ms. It. 1850, fol. 358–359, 372–373) sowie den Brief des päpstlichen Nuntius Celio Piccolomini vom 12. August 1661 (Arch. nat., 129 MI 117).

249 Vgl. Germer 1997b, S. 163–165.

Ziele von Félibiens Festbeschreibung lagen darin, das Rezeptionsverhalten des Publikums nachträglich zu konstruieren, die Erinnerung zu lenken und das stattgefundenere Ereignis zu verbreiten. Als wichtigste Reaktion galten den Autor*innen solcher Festbeschreibungen generell das Erstaunen und eine anschließende Bewunderung.²⁵⁰

Die Vorbereitung des Festes lag in der Verantwortung von Charles Le Brun, Giacomo Torelli und vermutlich Louis Hesselin,²⁵¹ deren Kompetenzbereiche nicht präzise voneinander abgegrenzt werden können.²⁵² Der Ablauf des Abends sei kurz rekapituliert: Ludwig XIV. kam aus Fontainebleau gegen 18 Uhr in Vaux-le-Vicomte an. Sein Weg führte über die beiden Vorhöfe in die Innenräume und anschließend in den Garten. Bei Einbruch der Nacht kehrte man für das Festmahl in die Schlossräume zurück. Anschließend fand die Aufführung von Molières Stück *Les Fâcheux* wiederum im Garten statt, gefolgt von einem Feuerwerk und einem weiteren unerwarteten Feuer-spektakel auf dem Rückweg zum Schloss, wo der Empfang mit einer kleinen Mahlzeit beendet wurde.

Die Ankunft des Königs und sein Aufenthalt in den Innenräumen werden bei Loret kurz erwähnt,²⁵³ während La Fontaine direkt mit der sich anschließenden Promenade im Garten einsetzt.²⁵⁴ Félibien präzisiert, der König habe sich im Schloss ausgeruht,²⁵⁵ doch findet eine wahrscheinliche Besichtigung der Räume bei keinem der Autoren nähere Erwähnung. Am Spaziergang im Garten nahm vermutlich die gesamte anwesende höfische Gesellschaft teil.²⁵⁶ Félibien schildert als Einziger den genommenen Weg, der trotz eines vermeintlich zufälligen Charakters – dem Wunsch des Königs folgend –, offenbar einem festen Ablauf unterworfen war, wobei die Gartengestaltung und besonders die Wasserspiele maßgeblich an der Bewegungsführung beteiligt waren. Der König begann seinen Weg auf der zentralen Achse bis zum Wasserbassin am Ende der Allee. La Fontaine erwähnt mit »la Cascade, la Gerbe d'eau, la Fontaine de la Couronne, et les Animaux«²⁵⁷ alle wichtigen Orte, die von Ludwig XIV. und seinem Gefolge passiert

250 Vgl. Quaeitzsch 2010, S. 14.

251 Loret verweist auf Hesselins Beteiligung an Fouquets Fest: »Aux apareils d'icelle Feste; / Où l'Ingénieux Hensselin, / Aux sumptüozitez enclin, / Pour à ce Grand Fouquet complaire, / Se rendit, aussi, nécessaire.« Loret 1877, Bd. III: Muze historique, Livre XII, Lettre XXXIII (20. August 1661), S. 393. Torelli wird von La Fontaine erwähnt. Vgl. La Fontaine 1991, S. 524.

252 Mehrere Quittungen haben sich zu den Festvorbereitungen erhalten. Vgl. Cordey 1924, S. 219–220, 234–236. Siehe auch Lafage 2015, insbesondere S. 62–63, 110–115 sowie <https://www.chateauversailles-recherche.fr/IMG/pdf/4-1.pdf> [23.7.2021].

253 »Le Monarque, en suite, et le reste / De sa Cour ravissante et leste, / Ayant traversé la Maison, / De tous bien garnie à foizon, / Pour y faire chère plénière.« Loret 1877, Bd. III: Muze historique, Livre XII, Lettre XXXIII (20. August 1661), S. 391.

254 Vgl. La Fontaine 1991, S. 523.

255 Vgl. Félibien, *Relation des magnificences* 1999, S. 31: »Les meubles sont splendides et somptueux dans les appartemens et Leurs Majestez s'y reposèrent jusqu'à ce que le soleil fut baissé.«

256 La Fontaine spricht von »toute la cour« (La Fontaine 1991, S. 523).

257 Ebd., S. 523.

3.2 Das Schloss als Empfangsort

wurden. Zwei Kaskaden, so Félibien, »arrêtèrent sa veüe et sa promenade«²⁵⁸ und »cent jets d'eau de plus de trente cinq pieds de hauteur de chaque côté faisoient qu'on marchoit dans une allée comme entre deux murs d'eau«.²⁵⁹ Es wird offensichtlich, dass die Gartenarchitektur die scheinbar absichtslose Bewegung in eine gezielte Richtung lenkte, unterstützt durch sonore und visuelle Effekte der verschiedenen Wasserspiele. Die zentrale Achse stellte im Garten ein wesentliches Erschließungsmoment dar – vielfach ging hier dem Körper das Auge voraus,²⁶⁰ wobei die Wasserspiele zu einer Begrenzung von Blick und Bewegung beitrugen.²⁶¹ Nach Félibien überquerte die Gesellschaft den Kanal über eine Brücke und konnte von dort die gesamte Schlossanlage in idealer Weise überblicken. Bei Einbruch der Dunkelheit, so Loret, kehrte man für ein Festmahl ins Schloss zurück.²⁶²

Die den Quellen zu entnehmenden Informationen zu den Innenräumen sind spärlich, vermutlich, da der Zugang einem privilegierten Kreis vorbehalten war, dem die Autoren nicht angehörten. Der König speiste in seiner *Chambre*, wo Félibien nur kurz verweilen konnte, »n'aïant pas voulu m'embarrasser dans la chambre du roy et voulant profiter de l'ordre que Mr le surintendant avoit donné.«²⁶³ Sein Platz war erwartungsgemäß nicht an der Seite der königlichen Familie; er äußert sich jedoch nicht näher zum Aufenthaltsort des Hofes. Diesbezüglich findet sich bei Loret ein Verweis im Rahmen des zweiten Banketts, das unmittelbar vor der Abfahrt von König und Hof²⁶⁴ eingenommen wurde: »Puis on passa, sans faute nule, / Au travers d'un grand Vestibule, / Où la Cour colationna, / Et, tout soudain, s'en retourna.«²⁶⁵ Entsprechend einer räumlich gespiegelten zeremoniellen Rangfolge zeigt sich die Abstufung von der *Chambre* des Königs zu dem einer größeren Zahl der Gäste zugänglichen Vestibül. Die eingeschränkte Zugänglichkeit der Innenräume wird von Loret bestätigt, dem offenbar der Zutritt, trotz persönlicher Kontakte, verwehrt war:

258 Félibien, *Relation des magnificences* 1999, S. 32.

259 Ebd.

260 Vgl. Jöchner 1995, S. 478, 482–483.

261 Auch M. de Scudéry 1973, Bd. X, vermittelt diesen Aspekt: »[...] ce grand iardin est entre deux bois, qui arrestent agreablement les yeux« (S. 1128); »[...] l'allée [...] a deux agreables ruisseaux gazonnez, avec des jets d'eau de distance en distance, qui sont si proches les vns des autres, que cela semble vne balustrade de cristal, qui regne des deux costez de cet allée« (S. 1130).

262 »Enfin, le temps se faizant noir, / On prit congé du Promenoir; / Et passant dans d'autres Régales, / On fut dans de fort riches Sales [...].« Loret 1877, Bd. III: *Muze historique*, Livre XII, Lettre XXXIII (20. August 1661), S. 392.

263 Félibien, *Relation des magnificences* 1999, S. 32.

264 Choisy beschreibt abweichend einen im Garten stattfindenden Ball: »Le théâtre étoit dressé dans le Jardin, & la décoration étoit ornée de fontaines véritables, & de veritables orangers: & il y eut ensuite un feu d'artifice, & un bal, où l'on dansa jusqu'à trois heures du matin.« Choisy 1727, Bd. I, S. 170. Choisy verfasste seine *Memoiren* indes erst in den 1680er Jahren und folglich mit einigem zeitlichen Abstand.

265 Loret 1877, Bd. III: *Muze historique*, Livre XII, Lettre XXXIII (20. August 1661), S. 393.

3 Vaux-le-Vicomte im Spannungsfeld von Decorum

»Je ne sçay par quelle raison / Je n'entray point dans la Maizon / Aux endroits où sont les Peintures, / Les Ameublemens, les Tentures, / Et cinq cens autres raretez, / Qu'on y va voir de tous côtez; / Cela me mit, presque, en dérouté: / J'ay-là quelques amis, sans doute, / Mais ils avoient lors sur les bras / Trop d'affaires et d'embaras.«²⁶⁶

Zugang zu den Innenräumen hatte stets eine fest umrissene Gruppe privilegierter Gäste, zu denen insbesondere die Mitglieder des Königshauses und ihre Vertrauten, wichtige Vertreter aus Klerus und Amtsadel sowie ausländische Diplomaten zählten. Im Rahmen eines gestaffelten Klientensystems erweiterte sich diese Runde über ein heterogenes und sich stets neu zusammensetzendes, bis in das Kleinbürgertum reichendes Publikum, das sich je nach aktueller Positionierung Zutritt zu den Veranstaltungen verschaffen konnte.²⁶⁷

Die hierarchisierten Funktionen der Innenräume bestätigen sich in weiteren Empfangsberichten. Ein Beispiel liefert jener der *Gazette* zum Empfang von König, Königin, Monsieur und Mazarin sowie einer Reihe ranghoher Persönlichkeiten in Schloss Richelieu durch Armand-Jean de Vignerot du Plessis, Duc de Richelieu, im Juni 1650. Detailliert gibt Théophraste Renaudot die Sitzordnung während des Essens wieder, bei der erwartungsgemäß der Rang der Personen mit dem Repräsentationsgrad des ihrem Tisch zugewiesenen Raumes korrelierte. Auch die Raumausstattung wird teils berücksichtigt, jedoch nimmt Renaudots erzählerische Detailfreude mit der Bedeutung der Gäste ab. Der König speiste im Beisein von unter anderem Mazarin und Monsieur im Salon am Ende der Galerie im ersten Obergeschoss, wobei Renaudot sowohl die Wanddekoration der zuvor durchquerten Galerie als auch die Antiken im Salon hervorhebt.²⁶⁸ Der König wurde durch die Orte der Sammlungspräsentation geführt, in denen zudem das Erbe des Kardinals präsent war, an das der Duc de Richelieu anzuknüpfen versuchte. Während die Königin in einer »grand'salle« – offenbar ebenfalls im Obergeschoss – platziert war,

266 Ebd. Auch bei anderer Gelegenheit berichtet Loret von einem ihm verwehrten Zugang, so bei einem Empfang des Königs in Berny durch Hugues de Lionne, wo er nicht in den Ballsaal gelangt: »[...] un grand Bal / Dans une très-superbe Sale, / Et, dudit Lieu, la capitale; / Où tout fut beau, tout éclatant, / Mais où je n'entray pas, pourtant, / A cause que Messieurs les Gardes / [...] me repoussèrent un peu fort«. Auch an der abschließenden *collation* kann er nicht teilnehmen: »dont, non plus je ne vis rien«. Die restlichen Ereignisse finden im Garten statt und sind Loret problemlos zugänglich. Vgl. ebd., Livre X, Lettre XX (24. Mai 1659), S. 58.

267 Vgl. näher Quaeitzsch 2010, S. 36–40. Die Erkenntnisse bei Quaeitzsch beziehen sich auf die verschiedenen Personenkreise, die Zugang zu den höfischen Festen erhielten, können jedoch in ähnlicher Form auch für die Veranstaltungen der Untertanen vermutet werden, wo die Auswahlkriterien für eine Teilhabe wahrscheinlich ähnlichen Kategorien unterworfen waren. Die Entfernung zu Paris mag den exklusiven Kreis indes von vornherein stärker eingeschränkt haben.

268 »Le festin estant dressé dans le salon, qui est vne petite sale ronde au bout d'vne longue galerie contenant toutes les victoires du Roy défunt: ce salon en forme de dome de dix toises de diametre, soustenu de plusieurs colonnes de marbre & porphyre de diverses couleurs, & orné des plus belles antiques que le défunt Cardinal Duc y ait pû faire transporter d'Italie & des autres païs estrangers, dont le reste de cette maison majestüeuse est aussi rempli.« *Gazette* Nr. 107 (18.–20. Juni 1650), S. 950. Zur Ausstattung der Galerie (1627–1636) mit insgesamt zwanzig Darstellungen siegreicher Schlachten unter Richelieu und Ludwig XIII. vgl. Kirchner 2009, S. 261.

3.2 Das Schloss als Empfangsort

befanden sich die einzeln aufgezählten Tische der restlichen Gesellschaft mehrheitlich im Erdgeschoss desselben Flügels. Die Beschreibung dieser Räume bleibt summarisch.²⁶⁹

In Vaux-le-Vicomte lassen sich Anzahl und Platzierung der Anwesenden im August 1661 nur spekulativ erfassen.²⁷⁰ Zwischen den beiden Mahlzeiten fand die Aufführung von Molières Stück *Les Fâcheux* im Garten »en bas de l'allée des sapins [...] et sous la grille d'eau«²⁷¹ in aufwendiger Kulisse statt.²⁷² Ebenso wie das sich anschließende Feuerwerk stand sie im Zeichen der Effektsteigerung und einer ständigen illusionären Umdeutung des realen Raumes. Übereinstimmend berichten die zum Fest schreibenden Autoren von einem sich öffnenden Felsen und sich verlebendigen Statuen und Bäumen, zudem von beeindruckenden Lichteffekten der Feuerspektakel.²⁷³ Félibien fasst die wundersame Atmosphäre zusammen:

»[...] [O]n se promène entre deux murs d'eau, on marche sous une voûte de feu, les rochers s'ouvrent, les arbres se fendent et la terre marche: on voit des danses, des ballets, des mascarades et des comédies. On voit des fleurs, on voit des batailles, on voit la nuit et le jour en même temps, on entend la plus douce harmonie du monde [...]«²⁷⁴

269 Die »Seigneurs« aus dem Gefolge Mazarins sowie des Duc de Richelieu saßen in einer »grand' salle basse sous la galerie dorée, lambrissée & pavée de marbre blanc & noir en échiquier«; die »Filles de la Reyne« wurden in einer »grande antichambre, sous le logement de Sadite Eminence«, die »femmes de Chambre de la Reyne« in einer »chambre haute fort bien parée« (offenbar im Obergeschoss) und die »Gentils-hommes« wieder in einer »autre grand'sale au bout de celle où estoit la table du Marquis« (im Plan von Marot handelt es sich vermutlich um die Salle du commun) bedient. Vgl. Gazette Nr. 107 (18.–20. Juni 1650), S. 951–953. Siehe auch den *Plan du chasteau et de la principale cour de Richelieu* in Marot, Richelieu o. J., entstanden 1656–1659, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idviewer/19971/23> [23.7.2021].

270 Die in der Sekundärliteratur kursierenden Zahlen entbehren überzeugender Quellen und bleiben hypothetisch. Petitfils 1998, S. 356, nennt im Kontext des Festes 80 Tische, etwa 30 Büffetaufbauten, 1440 *serviettes*, 6000 *assiettes*, 432 *plats* und ein Service *en vermeil*. Howald 2011, S. 281, Anm. 35, geht auf Basis des üblichen Gefolges der anwesenden Personen aus dem Königshaus sowie der eingeladenen Minister, Botschafter und Militärs von insgesamt etwa 500 Gästen aus. Bordier vermutet eine Verteilung der Gäste auf alle Räume im Erdgeschoss und errechnet eine Höchstzahl von 190 Personen. Vgl. Bordier 2013, S. 166–167. Lafage 2015, S. 113, nennt hingegen mehrere hundert Gäste. Eventuell stehen die im Récolement 1665 gemeinsam inventarisierten Sitzmöbel und Tische in einem Zusammenhang zu dem großen Empfang: 82 *fauteuils* und *chaises* werden auf 246 livres, 24 *sièges pliants* auf 60 livres, vierzehn Tische auf 112 livres geschätzt. Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 27v, 30v.

271 La Fontaine 1991, S. 524.

272 Vgl. Molière 2010, Bd. I, S. 147–194. Das Stück gilt als Molières erste *comédie-ballet*, mit Choreographien und Musik von Pierre Beauchamp (außer einem Tanz von Jean-Baptiste Lully). In der charakteristischen Interludienstruktur verbanden sich Musik, Tanz und Schauspiel in inszenatorischer Vielfalt und schuf Molière ein neues Format, das sich nicht dem bestehenden System der Gattungen zuordnen ließ. Die von Fouquet an Molière für die Aufführung gezahlte Summe ist nicht überliefert. Vgl. Haitzinger 2008, S. 114–115. Zu den Figurentypen in den *Fâcheux* siehe Wasserbäch 2017, S. 87–90.

273 Vgl. insbesondere Félibien, *Relation des magnificences* 1999, S. 32–33; La Fontaine 1991, S. 524; Loret 1877, Bd. III: *Muze historique*, Livre XII, Lettre XXXIII (20. August 1661), S. 392. Siehe auch Lafage 2015, S. 62–63, 84, 113–114.

274 Félibien, *Relation des magnificences* 1999, S. 33.

3 Vaux-le-Vicomte im Spannungsfeld von Decorum

Die Konzentration lag in Vaux-le-Vicomte auf dem Außenraum, während die Innenräume aus der illusionistischen Inszenierung ausgeschlossen blieben. In ähnlicher Form lässt sich dies im Rahmen des von Hugues de Lionne im Mai 1659 in Schloss Berny ausgerichteten königlichen Empfangs feststellen. Renaudot beschreibt in der *Gazette* detailliert die ephemeren Architekturen im Garten und die wertvollen Objekte, die anlässlich des Festes präsentiert wurden:

»Il y avoit quatre Sales artistement constrüites de feüillages, avec des festons, corniches, frises, & tous les autres ornemens de l'Architecture: où estoient dressées autant de Tables, sur des estrades élevées d'un pied, & couvertes de riches Tapis de Turquie [...]. Il y avoit aussi des Dais au dessus, garnis de festons, avec plusieurs Chandeliers de Cristal: & dans le fonds de ces Sales, de grands Bufets, chargez de Bassins, de Vases, & d'autres Pièces d'argenterie vermeil doré, toutes cizelées & embellies de figures en relief [...].«²⁷⁵

Auch bei diesem Empfang gab es ein ephemeres Theater am Ende einer langen Allee mit überdimensionalen Pyramiden und einem Portikus, wodurch der Garten in einen beeindruckenden architekturellen Raum verwandelt wurde:

»Au bout de ces Sales, on en trouvoit vne autre, accommodée de la mesme manière, où estoit dressé le Théâtre pour la Comédie & pour le Balet, encor avec vn Dais au dessus du lieu où devoient estre Leursdites Majestez: &, à l'issuë d'une longue allée de pallissades, se découvroyent plusieurs Pyramides d'une hauteur si excessive, qu'elles surpassoyent de beaucoup les plus grands arbres, avec vn vaste Portique de la Corintienne, dont les proportions estoient si parfaitement observées, que les plus habilles Architectes n'y auroyent pu rien trouver de contraire aux régles de leur Art.«²⁷⁶

Nicht immer traten die Innenräume hinter dem Außenraum zurück. Im Falle des Empfangs von Christina von Schweden in Chantemesle im September 1656 durch Louis Hesselin wurden die Innenräume umfassend einbezogen. Die Visite des Schlosses fand im Rahmen einer Aufführung statt, während derer realer und theatralischer Raum verschwammen und Kulisse und Schlossdekoration ineinander übergingen. Szenen- und Perspektivwechsel gingen mit der räumlichen Bewegung der Gäste einher, einzelne Räume wurden spektakulär in Szene gesetzt oder erschienen unerwartet hinter verschwindenden Kulissen.²⁷⁷ Die Verbindung zum Außenraum war fließend, indem beispielsweise in einer am Ende einer dunklen Enfilade auftauchenden »grande Chambre qui parut ornée d'un lict à Alcoue & autres embellissemens«²⁷⁸ der Blick sofort weiter

²⁷⁵ Gazette Nr. 63 (o.D.), S. 496.

²⁷⁶ Ebd., S. 496–497.

²⁷⁷ Vgl. die ausführliche Beschreibung des Festablaufs bei L'Escalopier 1656.

²⁷⁸ Ebd., S. 6.

3.2 Das Schloss als Empfangsort

auf ein »grand & spacieux parterre«²⁷⁹ geleitet wurde, wo sich die Aufführung unter Einbeziehung von Grotten und Wasserspielen fortsetzte. Die gezielte Verwischung der Grenzen zwischen Realität und Illusion verfehlte ihre Wirkung nicht. So ersehnt Christina am Ende,

»avec impatience le lendemain pour se renouveler le plaisir des beaux objets que les tenebres luy auoient cachez, & dont il nous suffira de dire, Qu’apres qu’on les a bien considerez, on se défie de ses propres yeux, & on doute si ce qu’on a veu est vne verité ou vne illusion.«²⁸⁰

Landsitze boten einen dankbaren Rahmen für aufwendige räumliche Inszenierungen, doch auch in Paris waren entsprechende Bemühungen üblich, wie beispielsweise die Berichte zu den königlichen Besuchen im Hôtel particulier von Pierre Séguier im Januar 1655 und im Februar 1656 offenbaren.²⁸¹ Beschrieben wird jeweils ein ausgedehnter Weg durch die Räume des Hôtels, den Séguier seine Gäste nehmen ließ. Mazarin habe alle Appartements besichtigt, heißt es in der *Gazette* am 29. Januar 1655,²⁸² und auch der König legte eine lange Strecke zurück, »passans au travers de deux gra[n]des anti-chambres, au devant d’vne tres belle chapelle, puis par vn fort agréable cabinet, & ensuite par vne longue galerie, [...] ils [d. s. der König und Monsieur] entrèrent dans vne spacieuse chambre, où les attendoit le souper.«²⁸³ Nach dem Souper führte der Weg zum Ball wiederum durch ein anderes, noch nicht gesehenes Appartement.²⁸⁴ Die *Muze historique* und zwei junge holländische Aristokraten auf Bildungsreise berichten zum Empfang des Königs ein Jahr später Ähnliches.²⁸⁵ Letztere erläutern ausführlich die Ankunft einiger »dames«: »[Séguier] les faisoit passer de la sale du bal en la galerie, et de là en ses chambres. [...] Après qu’il eust ainsi reçu toutes les invitées et qu’il leur eust fait parcourir sa maison pour leur en faire voir toute la magnificence, le bal se commença à l’arrivée du Roy.«²⁸⁶ Loret betont ebenfalls den absichtsvoll langen Weg, den die Gesellschaft nach dem Essen – unter Bewunderung der Ausstattung – bis in

279 Ebd.

280 Ebd., S. 8–9.

281 Vgl. Nexon 2010, S. 84.

282 »Son Eminence, qui se retira sur le milieu du Bal, apres avoir visité tous les appartemens préparez pour recevoir vne si auguste compagnie.« *Gazette* Nr. 19 (6. Februar 1655), S. 150.

283 Ebd.

284 »Après le souper, Leursdites Majestez retournèrent au Bal par vn autre appartement: où, dans vne Alcove, Elles furent délicieusement diverties par vn concert des plus harmonieux«. Ebd., S. 151.

285 Das Gefolge der Königin aß bei diesem Empfang an einem anderen Ort als der König: »le souper, où la Duchesse de Mercoeur, la Dame & la Damoiselle de Mancini, la Comtesse de Flex Dame d’Honneur de la Reyne, les Dames d’Honneur de la Princesse Royale, & les Filles de la Reyne, furent traitées à vne table séparée, & dans vn autre Appartement«. *Gazette* Nr. 27 (26. Februar 1656), S. 215.

286 Villers/Potshoek 1862, S. 409–410.

den Ballsaal zurücklegte.²⁸⁷ Ganz offenkundig war es integraler Bestandteil des Festablaufs, die Innenräume und ihre Ausstattung bestmöglich vorzuführen.²⁸⁸ Dazu passt das wiederkehrende Motiv der Beleuchtung der Räumlichkeiten als Voraussetzung für ihre Wahrnehmung. Loret berichtet von »plus de trois cens flambeaux«,²⁸⁹ die im Hôtel particulier von Séguier für eine außergewöhnliche Helligkeit sorgten. Auch die beiden holländischen Besucher greifen den Aspekt auf:

»[...] [P]our la quantité de lustres qu'il y avoit en sa sale, en sa galerie et en toutes ses chambres, on eust dit qu'il avoit voulu monstrier qu'il y avoit moyen de produire icy-bas une lumière qui, au milieu de la nuit, pouvoit faire une clarté aussi grande que celle du soleil.«²⁹⁰

Die *Gazette* erwähnt bei Séguier bereits 1655 zahlreiche »lustres & plaques«²⁹¹ sowie eine »clarté répa[n]duë par toute la sale«²⁹² und betont 1656 ebenfalls mehrfach die Lüster und ihre Wirkung.²⁹³ Auch bei dem erwähnten, von Lionne ausgerichteten Empfang des Königs im Schloss von Berny war nach Einbruch der Dunkelheit nicht nur der Garten taghell,²⁹⁴ sondern auch die Innenräume wurden erleuchtet, um die Möblierungen zur Geltung zu bringen:

»Le dedans n'estans pas moins éclairé par quantité de Lustres, les Meubles qui avoyent esté admirez de jour, eurent à lors vn tel éclat qu'ils sembloient surpasser tout ce que la plus grande magnificence auroit pû offrir aux yeux depuis le Carrousel.«²⁹⁵

287 »Toutes ces Personnes illustres, [...] / Traversans des endroits fort beaux, / Tant cabinets, que galleries, / Où dorures, tapisseries, / Et maint autre rare ornement, / Eclatoient merueilleusement, / Et qu'en passant ils admirèrent; / Enfin, dans la sale arivèrent.« Loret 1877, Bd. II: Muze historique, Livre VII, Lettre IX (26. Februar 1656), S. 163.

288 Das Bemühen um ein Einbeziehen möglichst vieler Räumlichkeiten über das Verteilen des Essens und der »Entertainment«-Objekte findet man auch in anderen Festbeschreibungen, so bspw. zu Chantemesle. Vgl. ebd., Livre VI, Lettre XLV (13. November 1655), S. 121–122.

289 Ebd., Livre VII, Lettre IX (26. Februar 1656), S. 163.

290 Villers/Potshoek 1862, S. 409.

291 Gazette Nr. 19 (6. Februar 1655), S. 150.

292 Ebd.

293 Vgl. »l'éclat de cette Maison, par tout éclairée de Lustres de Cristal & de Miroirs«; »tous ces beaux Lustres, qui éclairoyent vn si superbe Lieu«. Gazette Nr. 27 (26. Februar 1656), S. 215.

294 »Alors, la nuit estant survenüe, trois cent Chandeliers de Cristal formèrent vn nouveau jour des plus brillans [...].« Gazette Nr. 63 (o. D.), S. 498. Die Erhellung der Szenerie in Berny wird auch von Loret hervorgehoben: »[...] deux cens lustres, en l'air / Que malgré la nuit, assez sombre, / Aussi vray que je vous le dy, / Il faizoit clair comme à midy.« Loret 1877, Bd. III: Muze historique, Livre X, Lettre XX (20. Mai 1659), S. 58.

295 Gazette Nr. 63 (o. D.), S. 503.

3.2 Das Schloss als Empfangsort

Die Bedeutung der Lichteffekte bestätigt sich in Vaux-le-Vicomte. Nahezu alle Berichte zum königlichen Empfang im August 1661 heben hervor, dass das abendliche Feuerspektakel mit einem Mal alles taghell erscheinen ließ. Auch die Beleuchtung des Ortes spielte eine wesentliche Rolle, betont insbesondere durch den venezianischen Botschafter Alvise Grimani;²⁹⁶ die *Gazette* erwähnt die »clarté de grand nombre de flambeaux«²⁹⁷ und Félibien beschreibt auf dem Gesims des Schlossgebäudes aufgestellte Laternen, die »une confusion d’obscurité et de lumière qui surprenoit la veüe«²⁹⁸ hervorriefen.²⁹⁹ Erwähnenswert sind in diesem Kontext auch die im Erdgeschoss aufgehängten Lüster, deren Zahl mit dem repräsentativen Grad des Raumes zunimmt, und die im Récolement von 1665 in einer eigenen Kategorie gruppiert und geschätzt wurden.³⁰⁰ Die Sichtbarkeit der Ausstattung war so für alle repräsentativen Räumlichkeiten garantiert.

296 In Alvise Grimani's Brief vom 27. August 1661 heißt es: »luminato il Palazzo di Earei e lumi, dentro e fuori, così sparse statue luminose per li giardini, e fontane, e parue più cen luantesino« (Bibl. nat., Département des manuscrits occidentaux, Ms. It. 1850, fol. 372v).

297 *Gazette* Nr. 99 (18. August 1661), S. 798.

298 Félibien, *Relation des magnificences* 1999, S. 33.

299 Noch bei Guillet de Saint-Georges findet sich im Kontext des Festes im August die Beschreibung einer Le Brun zugeschriebenen »représentation d’une lune qui jetoit une lumière si éclatante à mesure qu’elle s’élevoit sur l’horizon, que le roi et toute la cour demeurèrent longtemps surpris d’un spectacle si nouveau [...]«. Vgl. Guillet de Saint-Georges 1854, S. 20–21.

300 Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 26r–27r.

4 DAS SCHLOSS IM SPIEGEL DER LITERATUR: ANSÄTZE LITERARISCHER VERMITTLUNG IM UMKREIS VON VAUX-LE-VICOMTE

Drei literarisch-beschreibende Texte entstanden vor Fouquets Sturz zu Vaux-le-Vicomte. Madeleine de Scudéry fügte eine Beschreibung des Schlosses in den 1660 veröffentlichten fünften Band ihres Romans *Clélie* ein, André Félibien verfasste zwei fiktive Briefe zu den Deckengemälden in Chambre und Antichambre von Fouquets Appartement und Jean de La Fontaine arbeitete an dem umfangreichen und unvollendet gebliebenen Werk des *Songe de Vaux*. Die beiden letztgenannten wurden vor Fouquets Sturz nicht mehr publiziert.³⁰¹ Alle Schriften fungieren nicht nur als wichtige zeitgenössische Quellen zum inhaltlichen Verständnis des Ausstattungsprogramms, sondern sind als Teil eines durchdachten Konzepts zur Verbreitung und Vermittlung von Vaux-le-Vicomte und dort visualisierter Inhalte zu begreifen. Diese Aufgabe lösen die Autor*innen in unterschiedlicher Form, lassen die Schlossanlage im Rückgriff auf verschiedene literarische Gattungen zum Gegenstand topisch-ekphrastischen Kunstlobs werden und vermitteln die distinktiven Strategien ihres Förderers. Zahlreiche intertextuelle Verweise lassen vermuten, dass die Texte als zusammengehöriges Korpus geplant und parallel zur Entstehung der Schlossanlage in Auftrag gegeben worden waren.³⁰²

Die Wirkung der literarischen Evokationen von Vaux-le-Vicomte ist bis heute ungebrochen. Jeder der drei Texte bot der Rezeption einen Fundus von Erklärungen, Zitaten und Veranschaulichungen, auf die in nahezu jeder Beschäftigung mit der Schlossanlage zurückgegriffen wurde. Während André Félibien und Madeleine de Scudéry den verborgenen Sinn der allegorischen Deckengemälde auflösten und einen Eindruck der ursprünglichen Gartengestaltung gaben, tauchte Jean de La Fontaines poetische Schilderung das Schloss in eine Atmosphäre am Rande des Surrealen und zeichnete einen Ort der freien literarischen Entfaltung. Es lässt sich feststellen, dass die Texte eine ihrer wesentlichen Aufgaben – die gezielte Lenkung der Rezeption Vaux-le-Vicomtes und dort allegorisch verbildlichter Inhalte im Sinne Nicolas Fouquets – bis heute erfolgreich erfüllen. Neben einer panegyrischen Lesart lassen sich in allen Texten weitere literaturtheoretische Ebenen beschreiben, die vor der Folie von Vaux-le-Vicomte entwickelt werden und ein facettenreiches Abbild von in der Zeit relevanten Diskursen sowie den literarischen Interessen der einzelnen Autor*innen geben.

Während die konkreten inhaltlichen Auseinandersetzungen ausführlicher im Rahmen der jeweiligen Kapitel zu den einzelnen Räumen thematisiert werden, sollen im

301 Siehe S. 25, Anm. 33 in der vorliegenden Arbeit.

302 Zur Verbindung zwischen den drei Texten siehe auch Dowling 1999, S. 107–109.

Folgenden die Zielsetzungen, literarischen Strategien und Traditionen der einzelnen Texte einfürend besprochen werden. Eine erste wesentliche Frage betrifft das Verhältnis von Bild und Text. Die Herausforderung der medialen Übertragung lösen die Autor*innen differierend, wobei das Verhältnis der Künste untereinander bei allen zum Thema erhoben wird. Während sich bei Félibien die Horaz'sche *ut-pictura-poesis*-Formel sowohl als textimmanenter Anspruch durch die Beschreibung zieht als auch bezogen auf Le Bruns Malereien explizit thematisiert wird,³⁰³ problematisiert Scudéry wiederholt die Herausforderungen einer gelungenen Architekturbeschreibung und präsentiert sich selbst über diverse Bescheidenheitsformeln als Autodidaktin. Auf diese Weise kann sie sich dem Bewertungsmaßstab einer fachlichen Kunstbeschreibung entziehen und zugleich ein breites, künstlerisch nicht zwangsläufig gebildetes Publikum adressieren. La Fontaine verwendet ein ganzes Kapitel auf einen Paragone der Künste,³⁰⁴ den er vor dem Hintergrund der sich stellenden Aufgabe der Schlossbeschreibung inszeniert.

Zu bedenken ist, dass die Schriften zu Vaux-le-Vicomte ihre Leser*innen nicht zwangsläufig auf einen tatsächlichen Besuch des Schlosses vorzubereiten hatten, wie dies auf zahlreiche später zum Schloss von Versailles verfasste Texte zutreffen sollte. Seit die königlichen Appartements in Versailles im Zuge der Erklärung des Schlosses zum offiziellen Regierungssitz 1682 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden waren, war es erklärter Teil der literarischen Aufgabe, die Besucher*innen auf das zu Sehende angemessen vorzubereiten. Zugleich durfte in der vorausgreifenden Evokation des Ortes das Original in seiner tatsächlichen Wirkung nicht übertroffen werden.³⁰⁵ Die Maßstäbe waren diesbezüglich für Vaux-le-Vicomte anders gesetzt, wurden dort schließlich nur ausgewählte Gäste und eine breitere Öffentlichkeit einzig anlässlich größerer Festlichkeiten empfangen. Zudem bedingte die geographische Lage in weiterer Distanz zu Paris eine geringe Frequenz privater oder »touristischer« Visiten. Den Texten musste es folglich stärker darum gehen, Pracht und Außergewöhnlichkeit des Ortes jener großen Gruppe anschaulich werden zu lassen, die das Schloss (voraussichtlich) nicht betreten würde.

Textkorpus und Schloss entstanden gleichzeitig. Von den Autor*innen erforderte dies Kreativität im Umgang mit dem unvollendeten Zustand und verweist auf Fouquets Intention, die Beschreibungen zeitnah zur offiziellen Präsentation von Vaux-le-Vicomte zu publizieren. Vermutlich waren die Literat*innen einem ähnlichen Zeitdruck wie die

303 Siehe auch Teil III, Kapitel 3.3 (Grenzen der Lesbarkeit? Zeitgenössisches Bildverständnis und künstlerische Strategien der Vermittlung) in der vorliegenden Arbeit.

304 Vgl. La Fontaine 1967, II: L'Architecture, la Peinture, le Jardinage, et la Poésie harangent leurs Juges, et contestent le prix proposé, S. 91–122. Siehe auch Teil III, Kapitel 3.1 (Paragone der Künste) in der vorliegenden Arbeit.

305 Vgl. Schneider 2004, S. 199, 212–213.

am Bau des Schlosses beteiligten bildenden Künstler ausgesetzt.³⁰⁶ In einem möglichst dichten Zeitraum wollte Fouquet seinem neuen Repräsentationsobjekt und der dort vermittelten Botschaft maximale mediale Aufmerksamkeit verschaffen und die Erwartungen erfüllen, die der bereits 1660 erschienene Text von Scudéry erzeugt hatte. Auch mehrere intertextuelle Verweise zwischen Scudéry, Félibien und La Fontaine sind im Kontext einer angestrebten Vernetzung der Texte zu sehen. Gerade der Erfolg von Scudérys Romanen in der Pariser Gesellschaft garantierte eine weite Verbreitung und es muss ganz im Interesse Fouquets gewesen sein, den Bekanntheitsgrad der beiden anderen Schriften voranzutreiben. Auszugehen ist zudem von der Absicht einer umfassenden visuellen Verbreitung der Schlossanlage, die mit den von Fouquet in Auftrag gegebenen Stichen von Israël Silvestre zum Garten³⁰⁷ bereits vor 1661 begonnen worden³⁰⁸ und zweifellos auch für einige Deckenmalereien im Erdgeschoss angedacht war.³⁰⁹ Die Texte hätten so ihre bildlichen Gegenstücke erhalten.

306 Félibien spielt auf den Faktor der begrenzten Zeit an: »Mais comme la description d'une si grande maison, est un ouvrage qui merite bien qu'on y employe plus de temps qu'à faire une simple lettre, je tâcheray [...] de vous faire une Image la plus ressemblante qu'il me sera possible d'une Chambre de ce Palais [...]«. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 35.

307 Von Silvestre haben sich mehrere Zeichnungen des Gartens zur Vorbereitung seiner Stichserie erhalten. Die schließlich gestochenen Blätter umfassen Ansichten von Hof- und Gartenseite sowie einen Plan der Gesamtanlage. Vgl. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, OS 2468,01–13: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841433> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841434> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841441> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1853772> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1853774> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841435> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841436> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1853795> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841437> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841438> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841439> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841440> [23.7.2021], <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=920912> [23.7.2021].

308 Aus der Korrespondenz von Christiaan Huygens, der die Vorlagen bei Silvestre gesehen hat, kann geschlossen werden, dass Silvestre seine Zeichnungen zwischen 1659 und 1661, die Stiche jedoch erst nach Fouquets Sturz zwischen 1664 und 1666 anfertigte. Der Umfang des Auftrags übertraf deutlich Silvestres bisherige Stichserien von Landschlössern. Vgl. *Ausst. Kat. Paris* 2018, S. 70–74; siehe auch Weber 1985, S. 266–268; Moulin 2014b, S. 16; Kerspern 2017.

309 So kann in einer Rötzelzeichnung von Charles de La Fosse des Zentralbilds in der *Chambre des Muses* eine Vorlage für einen Stich vermutet werden. Vgl. *Musée du Louvre, Département des Arts graphiques*, INV 30082, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020207868> [23.7.2021]. Siehe auch B. Gady 2010, S. 378–379. Auch vom Zentralbild in der *Antichambre d'Hercule* existiert eine Claude Nivelon zugeschriebene Rötzelzeichnung, wahrscheinlich ebenfalls als Stichvorlage entstanden. Vgl. *Musée du Louvre, Département des Arts graphiques*, INV 30154, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207941> [23.7.2021]. Siehe auch Beauvais 2000, Bd. I, S. 59. Erhalten hat sich zudem eine

Die formale Vielfalt des Textkorpus diente nicht nur dazu, breite Leserschaften zu erreichen, sondern erhöhte auch dessen panegyrische Wirkung. Denn die durch die unterschiedlichen Gattungen suggerierte Vielfalt betrifft insbesondere die literarische Form, weniger den Inhalt. Zwar setzen die Autor*innen leicht abweichende Schwerpunkte in der Wahl der beschriebenen Teile der Schlossanlage, doch gleichen sie sich in ihren wesentlichen Aussagen und Leitmotiven. Die intendierte Rezeption wurde so in nahezu völliger Übereinstimmung übermittelt, während die variierenden formalen Einfassungen eine Wahrnehmung als einfache Wiederholung verhinderten. Auf subtile Art und Weise ließen sich so den Leser*innen wenige, aber wesentliche Leitlinien zu Vaux-le-Vicomte einprägen.³¹⁰

Die Zielgruppe der Texte lässt sich am eindeutigsten für Scudéry und La Fontaine präzisieren. Scudéry's Romanzyklus der *Clélie*, in den sie ihre Beschreibung zu Vaux-le-Vicomte einfügte, konnte vor allem mit dem vertrauten Kreis der Pariser Salons rechnen. In der *Clélie* spiegeln sich dessen literarische Praktiken und finden sich zahlreiche verschlüsselte Porträts von real existierenden Personen und Orten, deren Dechiffrierungen für die zeitgenössische Leserschaft den Reiz der eigenen Wiedererkennung bereithielten. Ein großer Teil des enormen Erfolgs Madeleine de Scudéry's ist ohne Zweifel auf jenes literarische Spiel um die Fiktionalisierung der eigenen Lebenswirklichkeit zurückzuführen.³¹¹ Zudem erreichte Scudéry, schon durch die im Kontext der Salons präsenten divergierenden sozialen Konstellationen,³¹² eine hohe Bandbreite sozialer Gruppen. Neben dem inneren Zirkel ihrer eigenen mondänen Welt, der sich aus gehobenem Bürgertum, Literat*innen und Adeligen zusammensetzte, brachten ebenso die hocharistokratischen Salonzirkel ihrem Werk großes Interesse entgegen. Die weiteren Kreise bezogen den König und den gesamten Hof mit ein. Gerade die Passage zu Vaux-le-Vicomte in der *Clélie* erscheint in ihrer Verschlüsselung überaus durchsichtig konzipiert und auf einfache Wiedererkennung angelegt. Eine ausführliche Beschäftigung mit dem Wappentier Fouquets und die zahlreichen Verweise auf seine Person dürften auch wenig informierte zeitgenössische Leser*innen kaum vor Identifikations-schwierigkeiten gestellt haben.

Kopie in mehreren Teilen von Le Bruns Entwurf für die Kuppel des Grand Salon, vermutlich aus Le Bruns Atelier, die eventuell auf eine spätere Reproduktion zielte. Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 30061.1–5, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207842> [23.7.2021], <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207843> [23.7.2021], <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207844> [23.7.2021], <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207845> [23.7.2021], <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207846> [23.7.2021]. Dies gilt ebenso für eine Kopie der Muse Polymnia in der Chambre des Muses, vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 30358, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020208146> [23.7.2021].

310 Vgl. Germer 1997b, S. 179–180.

311 Vgl. Baader 1986, S. 79–80. Zu den von Scudéry adressierten Lesergruppen vgl. Bung 2013, S. 81.

312 Zur sozialen Heterogenität im Salon vgl. Bung 2013, S. 89–94.

Eine sich ähnlich zusammensetzende Leserschaft wie bei Scudéry lässt sich auch für Jean de La Fontaine beschreiben, wobei der Autor seinen Text implizit an ein literarisch gebildetes Publikum adressierte. Die poetisch-galante Leichtigkeit des *Songe* ist für die gebildeten Leser*innen angereichert mit einer Vielzahl an Anspielungen und Rekursen auf literarische Traditionen seit der Antike. La Fontaine verfolgte damit einen hohen, explizit literarischen Anspruch und vermied das Gebiet der Kunstbeschreibung im engeren Sinne fast vollständig.³¹³ Diese bleibt eindeutig Félibiens Fachgebiet – seine Kennerchaft wird ihm über einen Verweis bei Scudéry ausdrücklich zugestanden:

»En effet, ie n'ay iamais rien veu de si beau que ce qu'un fort honneste homme a escrit sur ce sujet là; car il fait voir les choses qu'il décrit, & quoy qu'il employe presque tous les termes de l'art, son discours ne laisse pas d'estre clair, fleury, eloquent & naturel.«³¹⁴

Félibien verstehe es, so Scudéry, eine fachlich anspruchsvolle Beschreibung in eine allgemein zugängliche und verständliche Form zu bringen. Die Gruppe, an die sich eine solche Abhandlung richtete, ist wesentlich schwieriger zu fassen als diejenige der anderen beiden Autor*innen.³¹⁵ Stellungnahmen zu kunsttheoretischen Debatten der Zeit und die Auseinandersetzung mit technisch-künstlerischen Aspekten von Le Bruns Deckenmalereien sprachen eine gebildete Leserschaft an, ohne jedoch – wie von Scudéry betont – ein Spezialistentum zu verlangen. Dass sich Félibien bewusst an einen erweiterten Adressatenkreis richtete, der neben Künstler*innen auch interessierte Laien einbezog, verdeutlichte er nachdrücklich in seinen späteren Schriften, so insbesondere in den *Entretiens*.³¹⁶ Auch angesichts ihrer inhaltlichen Zugänglichkeit ist bei den nicht mehr veröffentlichten Briefen zu Vaux-le-Vicomte von einer vorgesehenen Publikation im handlichen Kleinformat und mit dem Ziel einer hohen Verbreitung auszugehen, ähnlich zahlreicher später zum Schloss von Versailles erscheinenden Beschreibungen.³¹⁷

Alle genannten Texte sind nicht nur Beispiele literarischer Verarbeitungen visueller Konzepte, deren Rezeption sie beeinflussten, sondern sie können darüber hinaus wesentlich zu einem Verständnis des zeitgenössischen Umgangs mit allegorischen Bildprogrammen und deren künstlerischer Genese beitragen. So wurde bezogen auf die Ausstattung des Florentiner Palazzo Vecchio und Giorgio Vasaris zugehöriger Beschreibung auf die Fluidität der Entstehung des Bildprogramms hingewiesen, dessen

313 La Fontaine grenzt seinen Text explizit von einer historischen Abhandlung ab, »car une longue suite de descriptions historiques seroit une chose fort ennuyeuse [...]«. La Fontaine 1967, S. 56 (*Avertissement*).

314 M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1115.

315 Félibien adressierte seine fiktiven Briefe an einen nicht näher präzisierten *Monsieur*, hinter dem sich sicherlich nicht der Bruder des Königs verbarg, wie von Goldstein 2008, S. 112, vermutet – vielmehr kann die Anrede als allgemeine Wendung verstanden werden. Siehe auch Germer 1997a, S. 261–262; Thuillier 1999b, S. 19.

316 Vgl. ebd., S. 19; Kernbauer 2011, S. 31–32.

317 Vgl. Schneider 2004, S. 195–196.

vorläufigen Abschluss Vasaris Begleittexte markierten.³¹⁸ Ebendieser Aspekt findet sich sowohl bei Félibien als auch bei La Fontaine explizit thematisiert. So schreibt Félibien in seinem ersten Brief: »Il est vray que quand vous verrez cet ouvrage, vous direz asseurement que pour le rendre aussi recommandable à la postérité que ceux de ces anciens Peintres, Il n'auroit besoin que d'une plume qui sceust le louer aussi dignement qu'il le merite.«³¹⁹ Dies greift La Fontaine in ähnlicher Form auf: »[M]ais se peut-il faire que vous ignoriez [...]«, fragt die Muse der Poesie, »ce que mon Art a de commun avec Vaux? La dernière main n'y sera que quand mes louanges l'y auront mise [...]«³²⁰ Die Aufgabe der Texte, das künstlerische Werk zu vollenden und für die Nachwelt festzuschreiben, ist auch im Rückbezug auf die Kunstwerke selbst zu beleuchten, zeugt sie schließlich von einer Skepsis bezüglich deren eindeutigen bildimmanenten Lesbarkeit und Wirkung. Ein präziser Bildsinn wurde offenbar erst durch das Textkorpus generiert und war in den Bildprogrammen nicht zwangsläufig angelegt. Weiterhin ist zu bedenken, dass der Zugriff auf eine allegorisch-mythologische Bildsprache vor der zunehmend exklusiven Vereinnahmung einzelner Themen durch Ludwig XIV. allen offenstand. Die Interpretationshoheit musste folglich in jedem individuellen Fall eingefordert werden. Dies knüpft an die im Kontext der Festkultur beschriebenen Versuche an, über nachträgliche Festberichte die Ereignisse einem exklusiven Zugriff zu unterwerfen. Solche Versuche lassen sich auch für die Bemühungen der neuen Eliten um eine außenwirksame und personalisierte Inanspruchnahme heterogen verwendeter Bildzeichen in den Ausstattungsprogrammen vermuten.³²¹

4.1 André Félibien

Auf Basis einer Passage im *Journal des sçavans* wurde als Beginn der Verbindung zwischen André Félibien und Nicolas Fouquet das Jahr 1653³²² angesetzt und eine Vermittlung über gemeinsame Bekannte angenommen, hinter denen sich eine Vielzahl von

318 An der Entstehung der Ausstattung des Palazzo Vecchio waren im Laufe eines Jahrzehnts zahlreiche Personen beteiligt und es wurde kein schriftlich vorliegendes Programm rigide umgesetzt, ein Phänomen, das sich an zahlreichen weiteren Fallbeispielen der Zeit beobachten lässt. Vgl. Jonietz 2012.

319 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 40.

320 La Fontaine 1967, S. 110–111. Siehe auch Titcomb in La Fontaine 1967, S. 121–122.

321 Tatsächlich wurde die Machtinszenierung Ludwigs XIV. im Rahmen von Festlichkeiten von den Anwesenden keineswegs so einheitlich wahrgenommen, wie die Beschreibungen suggerieren. Vielmehr sah das Publikum in den momenthaften Ereignissen eine Möglichkeit, sich über eine ausgiebige Selbstdarstellung der königlichen Vereinnahmung von Bildzeichen entgegenzustellen. Die Festberichte dienten auch der nachträglichen Wiedergewinnung einer Deutungshoheit, die der König im Zuge des performativen Aktes zumindest teilweise eingebüßt hatte. Vgl. Quaeitzsch 2010, S. 308–310.

322 Vgl. *Le Journal des Sçavans*, Ausgabe vom 28. November 1695, S. 460–461. Siehe auch Dowling 1999, S. 70; Thuillier 1999b, S. 16; Howald 2011, S. 163. Germer hält ihre Begegnung Ende der 1650er Jahre in

4.1 André Félibien

Personen verbergen kann.³²³ Unter Fouquets Protektion veröffentlichte Félibien 1660 seine erste kunsttheoretische Schrift, *De l'origine de la peinture et des plus excellens peintres de l'Antiquité*.³²⁴ Sich seinem Förderer erkenntlich zeigend, stellte Félibien dem Text eine kurze Panegyrik voran: Die beiden Protagonisten der *Origine*, Pymandre und ein namenlos bleibender Erzähler, besuchen Vaux-le-Vicomte und kommentieren in einem Gespräch rückblickend das Gesehene. Der konkreten Beschreibung der Schlossanlage galt Félibiens Interesse nicht – gerade einmal einen Absatz widmete er einer knappen Aufzählung der Besichtigungsetappen, die den Innenraum und den Garten mit seinen Terrassen, Parterres und Wasserspielen einschließen. Ikonographische Themen oder künstlerische Techniken bleiben unerwähnt.³²⁵ Jedoch schließt sich eine zwar kurze, aber dafür umso interessantere Bewertung an, in der zahlreiche Leitlinien des späteren literarisch-panegyrischen Diskurses um Vaux-le-Vicomte angelegt sind. Bereits die für die *Origine* gewählte literarische Form sollte Félibien beibehalten: Alle seine mit Vaux-le-Vicomte in Verbindung stehenden Texte wurden in Form fiktiver Briefe an einen namenlosen *Monsieur* verfasst.³²⁶ Der Brief als eine in der Zeit verhältnismäßig offene und wenig normierte Gattung ließ dem Autor literarische Entfaltungsmöglichkeiten. Dies kam Félibien entgegen, da er nicht auf eine allgemein etablierte literarische Form zurückgreifen konnte, in der er Panegyrik, Kunstpolitik und Kunsttheorie mit Ausrichtung auf eine über Spezialistenkreise hinausgehende Leserschaft verbinden konnte.³²⁷ Speziell für die in seine Briefe eingebundene Lobpreisung Fouquets stellte die Adressierung an eine anonyme Person zudem eine wichtige Objektivierungsinstanz dar. Denn die Vermeidung der direkten Nennung von Fouquets Namen konnte die Brisanz der teils an die Grenzen der *bienséance* gehenden Lobpreisungen nur bedingt mildern; die über die Briefform suggerierte Authentizität verlieh den Ausführungen eine höhere Glaubwürdigkeit.³²⁸

Félibien wiederum profitierte von dem Rahmen, den Fouquet und dessen Schloss seinen kunsttheoretischen Ausführungen bot, denn er lieferte dem in Kunstfragen

zeitlicher Nähe zu Félibiens mit Vaux-le-Vicomte in Verbindung stehenden Schriften für wahrscheinlicher. Vgl. Germer 1997b, S. 135.

323 Am wahrscheinlichsten erscheint eine Vermittlung über Madeleine de Scudéry, Charles Le Brun oder die Marquise du Plessis-Bellière. In Frage kommt auch Marie Françoise Angélique du Val, die im Zirkel von Madame Fouquet verkehrte. Félibien hatte in Diensten ihres Vaters François du Val, Marquis de Fontenay-Mareuil, als Sekretär gearbeitet. Vgl. Germer 1997b, S. 135–136; Dowling 1999, S. 76–80.

324 Vgl. Félibien 1660.

325 Vgl. ebd., S. 13–17. Typologisch handelt es sich um eine Dedikation. Vgl. Germer 1997b, S. 141.

326 Vgl. zu dieser Adressierung S. 97, Anm. 315 in der vorliegenden Arbeit.

327 Vgl. Kirchner 2006, S. 387.

328 Die über die Briefform suggerierte Komplizenschaft zu den Adressat*innen findet sich bereits in der als unmittelbares Vorbild zu verstehenden Beschreibung von Girolamo Teti zum Palazzo Barberini, die in sechs Briefen eine Gelehrtenkorrespondenz inszenierte. Als wirkmächtiges und prestigereiches Modell sind zudem die Villenbriefe von Plinius dem Jüngeren zu erwähnen. Vgl. Tetius 2005; Plinius 2014, 2,17 (Laurentinum) sowie 5,6 (Tusci).

offiziell als Amateur einzustufenden Autor ein schützendes Bezugssystem in einem um 1660 noch ausschließlich von Künstlern dominierten Gebiet.³²⁹ Auch auf inhaltlicher Ebene nimmt die *Origine* einige spätere Topoi vorweg, so in der Erhebung zeitgenössischer französischer Schlossbauten über jene Italiens. Vaux-le-Vicomte sei eine »entreprise singuliere«³³⁰ – eine Qualifizierung, die sich bis heute halten sollte. Der Paragone mit Italien, in den insbesondere Le Brun mit seinen Deckengemälden trat, wurde zu einem Leitmotiv sowohl bei Félibien als auch bei Madeleine de Scudéry. Zudem findet sich in der *Origine* bereits der Verweis auf die Tugend und Intelligenz Fouquets, dank derer Le Bruns künstlerisches Genie in Vaux-le-Vicomte erstmals einen angemessenen Rahmen zu seiner Entfaltung und der Schaffung großer Werke erhalten habe.³³¹ Dieses später von Claude Nivelon aufgegriffene Bild³³² ist folglich bei Félibien bereits angelegt.

Die auf Fouquet bezogene Eloge ist in der *Origine* differenziert ausgearbeitet und geht über das Schema einer einfachen Dedikation hinaus. Zunächst schließt der Autor von der herausragenden Schlossanlage auf die »grandeur d'esprit«³³³ ihres Besitzers, Fouquet damit als eigentlichen Urheber einsetzend. Fouquet wird zu einem generösen und selbstlosen Minister stilisiert, der – anders als andere »Personnes puissantes«³³⁴ – seine Reichtümer und Fähigkeiten ganz in die Dienste des Allgemeinwohls stellt. So auch seine Bautätigkeit:

»Il semble que tout ce qu'il a ne soit point à luy, & on peut dire qu'il bastit moins pour sa satisfaction particuliere que pour celle du public. [...] Et comme il [d. i. Fouquet] n'attache ses pensées qu'aux choses hautes, il méprise la possession des richesses comme des choses basses, quand elles n'ont point d'autre prix que celuy que l'opinion commune leur donne [...].«³³⁵

Félibiens Text liest sich vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Ablehnung der Repräsentationsformen der Aufsteiger wie eine Rechtfertigung der in Vaux-le-Vicomte visualisierten Reichtümer. Nicht auszuschließen ist zudem ein persönliches Interesse Fouquets, den von Colbert seit 1657 intensiv betriebenen Diskreditierungen und Vorwürfen der Gelderveruntreuung entgegenzutreten. Hervorzuheben ist, dass *le public* als externe, legitimierende Instanz des Schlossbaus einbezogen wird. Die lexikalische Bedeutung des Begriffs oszilliert um die Jahrhundertmitte zwischen *Staat*, *Gesellschaft*

329 Vgl. Germer 1997a, S. 263.

330 Félibien 1660, S. 15.

331 »Car comme il arriue rarement, que les plus sçauans hommes trouuent des emplois où ils puissent faire paroistre l'excellence de leur genie [...].« Ebd., S. 16–17.

332 Vgl. Nivelon 2004, S. 249.

333 Félibien 1660, S. 14.

334 Ebd., S. 15.

335 Ebd., S. 15–16.

und *Öffentlichkeit* und bezeichnete folglich Bereiche, deren Trennung gerade erst im Entstehen begriffen war.³³⁶ Félibien stellt einen Zusammenhang zwischen Schlossbau und öffentlichem Interesse her – sei es in direktem Bezug auf eine gesellschaftliche Öffentlichkeit oder über den Umweg des im Interesse der Allgemeinheit handelnden Staates – und bedient damit das Bild des idealen Staatsdieners, der seine Eigeninteressen zurückstellt. Bereits Richelieu hatte in seinem *Testament politique* die Bedeutung einer solchen Zurücknahme persönlicher Interessen beschworen und in diesem Sinne gute und schlechte Staatsdiener einander gegenübergestellt.³³⁷ Auch während der Fronde wurde der Verweis auf die Instanz der Öffentlichkeit häufig und insbesondere seitens des Parlaments angeführt,³³⁸ wobei nach der Niederschlagung der Unruhen dieses sogenannte öffentliche Interesse kaum mehr von einer absolutistischen Machtkonzentration auf das Königshaus zu trennen war. Félibiens Bezugnahme auf *le public* ist im selben Kontext zu sehen wie Fouquets beschriebene Ausrichtung der Schlossgestaltung auf die Empfänge wichtiger Gäste, die der Kreditakquise, folglich dem Gleichgewicht des Staatshaushalts, folglich dem Allgemeinwohl dienen sollte.³³⁹ Félibiens Koppelung der Bautätigkeit an *le public* deutet auf die für die Aufsteiger charakteristische enge Bindung an ihre Staatsfunktionen hin, die für die künstlerische Repräsentation die nötige Legitimation liefern sollte.³⁴⁰

Es scheint, als habe Fouquet mit dem Fortgang der Arbeiten von den für ihn schreibenden Literat*innen eine intensivere Beschäftigung mit seinem Schloss eingefordert, wie aus Félibiens ersten Sätzen seines Briefs zur *Chambre des Muses* hervorgeht: »J'apprens par vostre dernière Lettre que vous n'estes pas entièrement satisfait de ce que je vous ay escrit touchant la maison de Vaux. Vous auriez souhaitté peut estre que je me fusse estendu davantage à descrire ce qu'il y a de plus remarquable, & principalement

336 Im 16. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist die Bedeutung von *public* noch breit gefasst und kann neben der allgemeinen »öffentlichen Sache« im Sinne von »res publica« bspw. den Staat und Staatsschatz oder auch die gesamte Gesellschaft der Staatsangehörigen bezeichnen. Vgl. Nolte 1995, S. 161.

337 »[...] [L]a plûpart des Malheurs qui sont arrivez à la France ont été causez par le trop grand attachement que beaucoup de ceux qui ont été employez à l'Administration ont eu à leurs propres Intérêts au préjudice de ceux du Public.

Les uns ont toujours suivi les Intérêts du Public, qui par la force de leur nature les ont tirez à ce qui s'est trouvé le plus avantageux à l'Etat.

Et les autres accommodant toutes choses ou à leur utilité ou à leur caprice, les ont souvent détournez de leur propre Fin, pour les conduire à celles qui leur étoient ou plus agréables ou plus avantageuses.« Richelieu 1688, Bd. II, S. 15.

338 Anschauliche Beispiele für die Berufung auf »le public« oder »le bien public« finden sich bspw. in den Memoiren des Kardinal de Retz, der zahlreiche seiner Handlungen mit dem Wohl der Öffentlichkeit rechtfertigt und sich immer wieder als *homme du publique* in Szene setzt. Vgl. die Beispiele in Watts 1980, S. 178–180.

339 Siehe S. 76–80 in der vorliegenden Arbeit.

340 Siehe auch Germer 1997b, S. 142.

les belles Peintures dont elle est ornée [...]»³⁴¹ Offenbar hatten sich Fouquets Vorstellungen seit der Publikation der *Origine* hin zu einem wesentlich detaillierteren und vielschichtigeren literarischen Umgang mit Vaux-le-Vicomte konkretisiert. Die Deckenmalereien in Fouquets Appartement, die Félibien nun zum Gegenstand nahm, konnten eine Vielzahl von Funktionen erfüllen: Sie lieferten eine Vorlage für die panegyrische Inszenierung Fouquets, zeugten von Vaux-le-Vicomte als Ort künstlerischer Innovation und gaben Félibien einen Ausgangspunkt für die Weiterentwicklung seiner Form der kunsttheoretischen Literatur. Ob von Félibien langfristig weitere Abhandlungen dieser Art geplant waren, muss unklar bleiben, jedoch verweist das Herausgreifen einzelner Deckengemälde nicht auf ein auf Vollständigkeit zielendes Konzept.³⁴² Dass nur Räume aus Fouquets Appartement Beachtung finden, erklärt sich nur bedingt aus deren früherer Vollendung,³⁴³ sondern unterstreicht vielmehr die panegyrische Bestimmung der Texte im Sinne ihres Auftraggebers.

In ihrem formalen Aufbau orientieren sich die beiden Briefe zu Antichambre und Chambre an der antiken Rhetorik. Unterteilt in *inventio*, *dispositio* und *executio* präsentiert Félibien Ikonographie und Deutung der Malereien sowie deren formale Anordnung und künstlerische Umsetzung.³⁴⁴ Beide Briefe funktionieren auf verschiedenen Lese-Ebenen und behandeln, explizit und implizit, eine Vielzahl von Themen. Sie sind Bildbeschreibung für die unkundigen Leser*innen, transportieren Stellungnahmen zu kunsttheoretischen Diskursen der Zeit, verorten Vaux-le-Vicomte im Verhältnis zur Kunst der Antike und Italiens, sind Fundament für die Inszenierung von Nicolas Fouquet als königstreuem Politiker und generösem Mäzen und würdigen Charles Le Brun als ausführenden Künstler. Kunsttheoretische Problemstellungen erfahren umfassende Beachtung: So berühren die Briefe den Umgang mit Perspektive und Proportion, die Horaz'sche Formel des *ut pictura poesis*, strukturelle Analogien des künstlerischen Bildaufbaus zum literarischen Epos, Diskussionen um die Wirkungsweisen vielfiguriger Deckenmalerei, den Wettstreit zwischen *anciens* und *modernes* sowie das Wettstreiten Frankreichs mit Italien. Neben der künstlerisch-technischen Expertise von Le Brun fokussieren beide Briefe insbesondere den Bezug des Bildprogramms zum Auftraggeber sowie die geschichtliche Einordnung von Vaux-le-Vicomte. Das über die Entschlüsselung der Bildprogramme entwickelte Profil von Fouquet antizipiert dessen wei-

341 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 35.

342 Es ist ebenso wenig ausgeschlossen, dass Félibien an einem größeren Werk zu Vaux-le-Vicomte arbeitete, aus dem die beiden Briefe einen Ausschnitt darstellten. Dies wurde von Jacques Thuillier vermutet, auch, da der Autor selbst seine Schriften als »échantillon« bezeichnet und feststellt, man müsse ein »livre entier« schreiben, um Vaux-le-Vicomte angemessen zu erfassen (vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 35). Eventuell habe Félibien vorab die Wirkung seiner Texte erproben wollen. Vgl. Thuillier 1999b, S. 18–19.

343 Matthew Dowling schätzt die Entstehungszeit der fiktiven Briefe Félibiens auf das Ende des Jahres 1659. Vgl. näher Dowling 1999, S. 109–115.

344 Vgl. Germer 1997b, S. 151.

4.1 André Félibien

teren Aufstieg. Wiederum wird dabei das Bild des idealen Staatsdieners evoziert, dessen Erfolg auf seiner charakterlichen Stärke und seinen in königlichen Diensten erbrachten Leistungen aufbaut. Der Adel der Tugend ersetzt den Rekurs auf die familiäre Tradition. Die Verknüpfung der Gemälde mit der Person Fouquets erfolgt bei Félibien in regelmäßigen, oft repetitiven Einschüben. Fouquet liefert nicht nur den Leseschlüssel für das Bildprogramm, sondern er wird – wie bereits in der *Origine* – an den Ursprung alles in Vaux-le-Vicomte Entstehenden gesetzt. Gleich bedeutender Herrscher der Antike liefert er den Stoff, der den Künstlern zum anregenden Gegenstand werden kann:

»[...] [Q]uand on travaille encore plus pour la Gloire que pour sa fortune, & que l'on a pour Maistre & pour Juge de son Ouvrage, une Personne dont les hautes qualitez le rendent le dispensateur de cette Gloire: Il est vray, dis-je, qu'un sçavant Homme prend plaisir à déployer toutes les forces de son esprit pour produire quelque chose d'extraordinaire.«³⁴⁵

Fouquets herausragende Persönlichkeit ermöglicht herausragende Kunstwerke. Diesen Gedanken fortführend wird er zu einer alles überstrahlenden Inspirationsquelle erhoben:

»Et la maniere dont il traite tout le monde & fait cas des personnes de merite, a des charmes qui surpassent encore de beaucoup ceux de ces belles Peintures dont je parle. C'est par là qu'il augmente le courage des excellens Hommes qui luy sacrifient leurs veilles; Et il semble que les Lumieres de son Esprit se respandent sur Ceux qui l'approchent, & qu'elles leur communiquent de leur chaleur pour leur faire executer dignement ce que l'on voit aujourd'huy de plus beau & de plus relevé dans les Arts & dans les Sciences.«³⁴⁶

Es zeigt sich hier ein Argumentationsmuster, das Félibien bereits zwei Jahre nach Fouquets Verhaftung für die Repräsentation Ludwigs XIV. weiterverfolgen sollte. In seiner Analyse von Le Bruns Gemälde *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*³⁴⁷ definiert er den König als »premiere cause de tout ce que l'on voit aujourd'huy d'illustre & de grand.«³⁴⁸ Das Gemälde sei »moins une production de son [d. i. Le Brun] art & de sa science, qu'un effet des belles idées qu'il a receües de V. M. quand elle luy a commandé de travailler pour elle.«³⁴⁹ Ludwig XIV. erscheint als inspirative Quelle am Ursprung

345 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 41.

346 Ebd.

347 Das Gemälde entstand 1660–1661 und befindet sich heute in den Sammlungen des Schlosses von Versailles, INV MV 6165, <http://collections.chateauversailles.fr/#e1994bf5-e506-4ad6-8e69-220f1283ed43> [23.7.2021].

348 Félibien 1663, S. 4. Zu Le Bruns Gemälde und Félibiens zugehörigem Text vgl. näher Kirchner 2013.

349 Félibien 1663, S. 4. Ludwig XIV. sollte auch in der künstlerischen Konzeption des Parterre d'Eau im Garten von Versailles zum Ursprung aller Wirkungen stilisiert werden. Vgl. Schneider 2011.

des hervorgebrachten Kunstwerks, während Le Brun nur die Rolle des Ausführenden zugestanden wird.

Nicolas Fouquet bildet auch den Ausgangspunkt für Vaux-le-Vicomtes geschichtliche Bedeutung. Als Maßstab dient die Antike. Félibien thematisiert über diverse bei Plinius überlieferte Anekdoten, die dem gebildeten Publikum geläufig gewesen sein dürften, eine Reihe von künstlerischen Herausforderungen³⁵⁰ und lässt Vaux-le-Vicomte in direkte Konkurrenz mit den antiken Werken treten. Explizit ausformuliert wird der Glaube an die Überlegenheit der eigenen Epoche,³⁵¹ womit er sich im Kontext der *Querelle des anciens et des modernes* als den *modernes* zugehörig erweist.³⁵² Die antiken Errungenschaften stellt Félibien nicht infrage, doch erfährt Vaux-le-Vicomte insofern eine Überhöhung, als sich dort das Können aller antiken Maler vereine und Le Brun die Antike teils zu übertreffen vermöge.³⁵³ Dies gelinge ihm weniger aufgrund eines intensiven Studiums der antiken Werke, als wiederum dank der von Fouquet ausgehenden Inspiration und Förderung.³⁵⁴

4.2 Madeleine de Scudéry

Ende der 1650er Jahre konnte Madeleine de Scudéry bereits auf einen beachtlichen literarischen Erfolg zurückblicken. Insbesondere seit der unter dem Namen ihres Bruders, des Schriftstellers Georges de Scudéry, erfolgten Veröffentlichung des zehn Bände umfassenden Schlüsselromans *Le Grand Cyrus* (1649–1653) war ihre Autorschaft in der Pariser Gesellschaft ein offenes Geheimnis. Ihre Verbindung zu Nicolas Fouquet entstand vermutlich über ihren engen Freund Paul Pellisson, der, nachdem er lange Jahre zu ihrem Freundeskreis gehört und die *samedis* ihres Salons stetig frequentiert

350 Sich auf Plinius beziehend zitiert Félibien Parrhasios' Fähigkeit der täuschenden Relief- und Körperdarstellung; Appelles' Fähigkeit, Alexander zu porträtieren; Euphranor, der seine Figuren als genährt von Fleisch, jene von Parrhasios dagegen als genährt von Rosensaft beschrieb und letzteren Kraft und Majestizität absprach. Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 40–41. Le Bruns Musen hingegen vereinten Anmut und Kraft: »Et je ne croy pas que les chairs, ny les roses de la Grece donnassent un teint plus vif, ny une meilleure nourriture, que les viandes & les fleurs de Vaux.«

351 Vgl. ebd.

352 Vgl. zur *Querelle* Fumaroli 2001, S. 7–218.

353 Félibien bringt das Beispiel von Thimantes, der den Schmerz von Agamemnon nicht habe darstellen können und ihn folglich mit verdecktem Gesicht malte; ebenso wird Leonardo da Vinci genannt, der sein Abendmahl unvollendet ließ, da er das Gesicht von Christus nicht würdig habe wiedergeben können. In der Darstellung der Leidenschaften triumphiere Le Brun über beide: »[...] sans se servir de l'artifice de Thimante, ny quitter le pinceau comme Leonard, il [d. i. Le Brun] ait osé entreprendre & achever un Ouvrage, où il avoit à représenter un Homme deifié.« Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 46. Aufgezählt werden zudem die künstlerischen Errungenschaften von Apelles, Zeuxis, Euphranor, Parrhasios und Timanthes, denen Le Brun in nichts nachstehe. Vgl. ebd., S. 45–46.

354 Siehe auch Germer 1997b, S. 160–161.

4.2 Madeleine de Scudéry

hatte, 1657 als Sekretär in die Dienste Fouquets trat.³⁵⁵ Als Ort der Kontaktvermittlung ist ebenfalls der Salon der Marquise du Plessis-Bellière in Betracht zu ziehen, in dem Pellisson, Scudéry und Fouquet regelmäßig zu Gast waren. 1657, kurz nach dem Eintritt Pellissons in Fouquets Dienste, ließ Fouquet auch Madeleine de Scudéry eine jährliche Pension zukommen. Scudéry sollte sich nach Fouquets Verhaftung in Form mehrerer Petitionen bei Colbert für Hafterleichterungen und Fouquets Freilassung einsetzen.³⁵⁶

Die *Clélie* ist der zweite große Romanzyklus von Madeleine de Scudéry, den sie zwischen 1654 und 1660 in insgesamt zehn Bänden wiederum unter dem Namen ihres Bruders veröffentlichte. Die Handlung ist in das republikanische Rom verlagert und schildert die Geschichte der jungen Clélie, die kurz vor ihrer Hochzeit von ihrem Geliebten Aronce getrennt wird, den sie erst am Ende des Romans nach zahlreichen abenteuerlichen Erlebnissen wiedersieht. Um diesen Erzählstrang herum werden vielfältige literarische Kleinformen entwickelt, die in keiner tieferen Beziehung zum eigentlichen Geschehen stehen, aber die »moralischen und ästhetischen Normen der eigenen Zeit«³⁵⁷ spiegeln.

Die Beschreibung von Valterre, fiktiver Name für Vaux-le-Vicomte, findet sich im fünften Teil der *Clélie* und ist die vorletzte Abhandlung ihrer Art.³⁵⁸ Insgesamt zwölf weitere Beschreibungen von real existierenden Schlössern, Anwesen oder Gärten wurden in den Roman eingefügt,³⁵⁹ wobei jene von Vaux-le-Vicomte mit einem Umfang von 52 Seiten die mit Abstand längste darstellt. Die Evokation realer Schlossanlagen, die sich in den letzten drei Bänden der *Clélie* zwischen 1657 und 1660 verdichten, ist auch in Scudéry's eigenem Werk in dieser Form ohne Vorläufer. Es scheint, als habe sich ihr diesbezügliches Interesse mit der Einbindung in den literarischen Kreis um Fouquet verstärkt.³⁶⁰ Die Besitzer*innen der beschriebenen Anwesen stammten aus dem direkten Lebensumfeld von Madeleine de Scudéry und waren allesamt dem hohen Bürgertum und neuen Adel zugehörig. Für die Romanhandlung der *Clélie* haben die Beschreibungen keine entscheidende Funktion; offenbar ging es hauptsächlich um das Brillieren in einer literarischen Form, um die Herausforderung, einen präzisen Ort und

355 Vgl. zu Paul Pellisson, Madeleine de Scudéry und ihrem literarischen Kreis im Umfeld von Fouquet Niderst 1976, S. 353–448; Howald 2011, S. 160–162.

356 Scudéry verfasste u. a. eine *Elegie sur le sujet de la disgrâce de Monsieur F.*, in der sie Fouquets Unschuld betonte; in: *Recueil de quelques pièces nouvelles et galantes*, 1663, S. 145–148, vgl. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k745869/f151.item.zoom> [23.7.2021].

357 Grimm 2006, S. 181.

358 Vgl. zur Evokation von Vaux-le-Vicomte bei Scudéry auch Dowling 1999, S. 99–106, der insbesondere die Bezüge zu Félibiens Text darlegt.

359 Mindestens die Hälfte jener Beschreibungen kann mit einem realen Ort identifiziert werden. Es handelt sich ausnahmslos um zeitgenössische Bauten. Eine Liste aller Identifizierungsvorschläge der Sekundärliteratur findet sich bei Morlet-Chantalat 1994, S. 581. Siehe auch Morlet-Chantalat 1978, S. 103–104.

360 Vgl. Morlet-Chantalat 1978, S. 107.

seine Eigenheiten zu veranschaulichen. Zugleich ergab sich vielfach eine enge Verbindung zum Porträt der jeweiligen Besitzer*innen.³⁶¹

Vor Scudérys Hintergrund der Salonkultur und dort spielerisch praktizierter literarischer Übungen lassen sich die Beschreibungen als literarische Aufgabe präzisieren, deren Reiz in der realen Existenz des Objekts lag. Die literarische Handlung wurde in einen den Leser*innen bekannten Erfahrungsraum verlegt und setzte sich deren Urteil so auf besondere Weise aus. Während die Referenz einerseits einer Überhöhung des zum literarischen Gegenstand erhobenen Ortes diente, verschaffte sie andererseits dem Text einen Geltungsanspruch, der in die empirische Realität hineinreichte und sich am Grad der Authentizität bemaß.³⁶² Vielfach erheben die Protagonist*innen des Romans die Herausforderung einer gelungenen Beschreibung selbst zum Thema, indem sie teils in einem gegenseitigen Rivalitätsverhältnis inszeniert werden und um die bessere Fähigkeit des Beschreibens wetteifern.³⁶³ Auch finden sich den Passagen vorangestellte Hinweise auf die Unmöglichkeit, das Gesehene angemessen in den Text zu übersetzen.³⁶⁴ Damit bedient Scudéry übliche Bescheidenheitstopoi, einerseits zu lesen im Rahmen ihrer fehlenden Kennerschaft auf dem Gebiet der Architekturbeschreibung, andererseits notwendig für die weibliche und zudem bürgerliche Autorin. Ihre Reflexionen erstrecken sich bis in sprachliche Feinheiten, so in der Betonung einer korrekten Nutzung architektonischer *termini technici*: Der Erzähler Merigene äußert die Befürchtung, der Aufgabe einer gelungenen Beschreibung nicht gerecht werden zu können, »car ie craindrois de renuerser vn peu l'ordre de l'Architecture.«³⁶⁵ Mehr noch als eine laienhafte Darstellung ohne architektonische Termini wird jedoch deren falsche Anwendung in versuchter Kennerschaft kritisiert. Als ein Negativbeispiel wird ein Mann »qui se piquoit de bel esprit«³⁶⁶ geschildert, der sich allein um der Außenwirkung willen einer Fachsprache bediente, die er nicht beherrschte. Madeleine de Scudéry legitimiert auf diesem Wege ihre zwangsläufig dilettantische Architektureroberflächung und erhebt zum wesentlichen Ziel ihrer Beschreibungen, nicht ein reales Abbild, sondern eine anschauliche Idee oder Atmosphäre des Ortes zu vermitteln, um die Vorstellungskraft anzuregen.³⁶⁷

361 Vgl. ebd., S. 104–106.

362 Trotz der außerliterarischen Referenz bleibt der literarische Ort selbstredend stets ein Imaginationsraum, ein Konstrukt innerhalb des literarischen Systems. Vgl. Rose 2012, S. 39–58.

363 Zum Beispiel im Falle des Anwesens der Marquise du Plessis-Bellière in Charenton. Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. IX, S. 878, 889–890.

364 Vgl. bspw. die der Beschreibung von Valentin Conrarts Domizil in Athis vorangestellte Bemerkung: »Mais pour executer mon dessein, il faut que ie vous die que Carisatis est vn lieu si charmant, & si agreable, qu'on ne peut le représenter parfaitement.« M. de Scudéry 1973, Bd. IV, S. 796.

365 Ebd., Bd. IX, S. 479.

366 Ebd.

367 Den Sinn der eingeschobenen Ortsbeschreibungen ließ Scudéry ihre Protagonisten auch in der 1669 erschienenen *Promenade de Versailles* diskutieren. Für Glicere sind die Beschreibungen nichts als

4.2 Madeleine de Scudéry

Umfang und Detailtreue der Beschreibung von Vaux-le-Vicomte unterscheiden sich deutlich von den anderen Schloss- und Gartenbeschreibungen der *Clélie*. Zudem lässt die umfassende Eloge des Ortes in Verbindung mit einem überhöhenden Porträt von Fouquet einen deutlich panegyrischen Ansatz erkennen, der sich in Scudéry's anderen Beschreibungen nicht in vergleichbarer Intensität findet.

In Anbetracht der präzisen Schilderung ist davon auszugehen, dass Madeleine de Scudéry Vaux-le-Vicomte tatsächlich besucht hat. Ohne Zweifel kannte sie zudem Vorzeichnungen Le Bruns, auf die sie für die noch nicht ausgeführten Werke zurückgriff, weshalb ihre Beschreibung teils die in den finalen Ausführungen vorgenommenen Änderungen nicht berücksichtigt.³⁶⁸ Am offensichtlichsten wird dies in ihrer Evokation des nicht ausgeführten Deckengemäldes des Grand Salon. Im Gegensatz zu La Fontaine, der seinen Rückgriff auf bildliche Quellen offen eingesteht,³⁶⁹ schweigt Madeleine de Scudéry über ihre imaginierten Ergänzungen des Gesehenen. Offenbar ging es ihr um eine möglichst realistische Vorwegnahme der unvollendeten Teile, wenn sie auch am Ende ihrer Beschreibung eine Art Absicherung ob eventueller Abweichungen zwischen Text und Objekt einfügte:

»Il ne faut pourtant pas vous imaginer que ie vous aye décrit toutes les beautez de ce lieu là, car ie suis assuré que i'en ai oublié beaucoup; & puis à dire la vérité, Valterre n'est encore qu'en son enfance, [...] & il y aura autant de difference de ce qu'il est aujourd'huy, à ce qu'il sera vn iour [...].«³⁷⁰

Die Darstellung von Vaux-le-Vicomte ist in ein Gespräch zwischen den Protagonisten Amilcar, Teanor und Emilius zu den Vorzügen einzelner Länder eingebunden. Amilcar glaubt nicht an Vollkommenheit, denn: »Si bien que comme il faudroit cent beautez

eine störende Unterbrechung des Erzählflusses: »[...] mon esprit cesse d'agir dès que je trouve vne description qui l'arreste [...].« M. de Scudéry 1669, S. 8. Telamon entwickelt eine ausführliche Gegenargumentation, die zunächst die Bewahrung der beschriebenen Orte für die Nachwelt anführt, ebenso wie die darüber mögliche Würdigung ihrer Erbauer: »Il ne faut pas s'imaginer [...] qu'on décrive toûjours les lieux & les bastimens pour l'amour d'eux-mesmes [...]; c'est bien souvent autant pour ceux qui les ont aimez ou qui les ont fait bastir.« Ebd., S. 11. Anschließend zentriert sich die Diskussion auf die Frage nach der Berechtigung der Poesie im Verhältnis zur Historie, eine Beschreibung zu verfassen. Neben dem Verweis auf eine reiche Tradition, spricht Scudéry der Poesie die Fähigkeit der Idealisierung auf Basis der Wahrscheinlichkeit zu. Ebendies bleibe der Historie aufgrund ihrer Wahrheitsverpflichtung versagt. Vgl. ebd., S. 17–20. Siehe auch Krause 2002, S. 84–87; Quaeitzsch 2010, S. 261–262.

368 Siehe auch Morlet-Chantalat 1978, S. 108.

369 La Fontaine verweist auf die von ihm verwendeten Vorlagen von Israël Silvestre: »C'estoit aussi cette maison magnifique [d.i. Vaux-le-Vicomte] avec ses accompagnemens et ses jardins, lesquels Sylvestre m'avoit montrez, et que ma memoire conservoit avec un grand soin, comme estant les plus precieuses pieces de son tresor. Ce fut sur ce fondement que le Songe éleua son frêle edifice, et tâcha de me faire voir les choses en leur plus grande perfection.« La Fontaine 1967, S. 66.

370 M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1140–1141.

pour faire vne beauté parfaite, il faudroit cent pays pour en former vn accomply.«³⁷¹ Hierauf führt Teanor als Gegenbeispiel das Schloss Valterre an. Eine typische Bescheidenheitsformel verweist zunächst auf die Unmöglichkeit einer dem Gesehenen gerecht werdenden Darstellung.³⁷² Den Leser*innen werden zudem zahlreiche »beutez surprenantes«³⁷³ in Aussicht gestellt, womit das Prinzip der immer neuen Überraschungseffekte eingeführt wird. Vorab erfolgt außerdem eine erste Charakterisierung von Fouquet als königstreuem Staatsdiener, der »donnant toute sa vie au service de son Roy, veut mesme que les plaisirs seruent à l'embellissement & à la gloire de son pays.«³⁷⁴ Das Motiv der Uneigennützigkeit und Umdeutung des individuellen Prunks zu staatlichem Nutzen findet sich hier in ähnlicher Weise wie in Félibiens *Origine de la peinture*.

Vor der eigentlichen Beschreibung des Schlosses erfolgt in einer überraschend ausführlichen Episode eine Erklärung zur Herkunft von Fouquets Wappentier. Die Entschlüsselung des Eichhörnchens wird als Voraussetzung für das Verständnis der sich anschließenden Schlossbeschreibung präsentiert³⁷⁵ und besteht in einer galanten Abenteuergeschichte. Eine schöne Verwandte des Königs von Etrurien, in die sowohl der König als auch sein Untergebener Cleorante – als Vorfahr Fouquets präsentiert – verliebt sind, wird von einem weiteren, sie begehrenden Untertan entführt. Es gelingt Cleorante, die Geliebte mit Hilfe eines von ihr gezähmten Eichhörnchens aus der Gewalt des Untertans und zahlreicher weiterer Gegner zu befreien. Bei dieser Gelegenheit kann er eine geplante Verschwörung gegen den König aufdecken und verhindern. Von solch heldenhafter Tat und Tugend beeindruckt, überwindet der König seine eigenen Gefühle und gibt die Entführte ihrem Befreier zur Frau, der seither das Eichhörnchen in seinem Wappen führt. Die Charaktere der beiden königlichen Untertanen werden antithetisch entwickelt: Beide stehen zum König im gleichen Abhängigkeitsverhältnis, doch während der Entführer sich im Bewusstsein »qu'il ne pouuoit iamais estre fauorisé«³⁷⁶ gewaltsam das Gewünschte nimmt, stellt Cleorante seine Gefühle hinter seiner Ergebenheit für den König zurück. Seine Selbstlosigkeit wird von außergewöhnlichem Mut ergänzt, dank dem er eine gegnerische Übermacht von elf Männern besiegen kann. So verschaffen ihm Tugend und Treue königliche Anerkennung und schließlich die Geliebte selbst. Auch das Verhalten des Königs ist vorbildlich. Sein

371 Ebd., S. 1084.

372 »Mais enfin quand vous me demandez la description de Valterre, vous me demandez vne chose plus difficile que vous ne pensez, parce qu'il est certain que ce lieu là a tant de beautez surprenantes, qu'on ne peut se les imaginer sans les auoir veuës, ni mesme les bien représenter après les auoir admirées.« Ebd., S. 1091.

373 Ebd.

374 Ebd., S. 1092.

375 »Mais deuant que de vous dire ce qu'il [d. i. Valterre] est presentement, il faut que ie vous die vne petite auanture qu'il est necessaire que vous sçachiez, pour entendre la description que i'ay à vous faire.« Ebd., S. 1094.

376 Ebd., S. 1095.

4.2 Madeleine de Scudéry

selbstloser Verzicht auf die Frau und die Würdigung der heldenhaften Taten seines Untergebenen lassen ihn als gerechten, generösen und somit idealen Herrscher erscheinen.

Madeleine de Scudéry nimmt die erdachte Heldentat außerdem zum Anlass, Fouquet in eine Linie mit den Helden Hektor und Äneas zu stellen, deren Wappen ebenfalls Zeugnis ihrer Taten ablegen. Das Eichhörnchen wird mit Eigenschaften belegt, die jene Fouquets spiegeln sollen – hervorgehoben wird seine Treue³⁷⁷ sowie eine »agilité qui luy estoit naturelle«. ³⁷⁸ Scudéry schafft über die Eichhörnchen-Episode zu Beginn ihrer Schlossbeschreibung eine umfassende Legitimation für Fouquets hohe Ansprüche. Die Heirat seines Vorfahren mit einer Verwandten des Königs suggeriert eine aristokratische Herkunft, die ihre Entsprechung im symbolischen Adel des Helden findet. Scudéry scheut nicht den Vergleich mit den größten Helden der Antike und setzt zugleich einen Akzent auf die bedingungslose Königstreue. Wir begegnen also bereits dem Spannungsfeld, in dem sich Fouquets Repräsentationsstrategien bewegen werden. Madeleine de Scudéry's ausführliche Thematisierung des Wappens³⁷⁹ hätte ein Äquivalent in einem Kapitel des *Songe de Vaux* gefunden, das La Fontaine dem Eichhörnchen zu widmen gedachte, jedoch vor Fouquets Sturz nicht mehr verfasste.³⁸⁰

Scudéry folgt im Aufbau ihres Textes anschließend dem Weg und der Wahrnehmung der Besucher*innen. Eingeschoben werden immer wieder Momente des Innehaltens, in denen das zuvor Gesehene zusammengefasst oder aus anderer Perspektive wiederholt wird.³⁸¹ Durchsetzt ist die Ortsbeschreibung zudem von kurzen Passagen, die dem Lob von Fouquet und Le Brun dienen. Le Brun bleibt der einzige Künstler, der bei Scudéry berücksichtigt wird und mit *Méléandre* einen verschlüsselten Namen erhält.

Das Durchschreiten von Schloss oder Garten, verbunden mit eingeschobenen Rekapitulationen des Erlebten und Verweisen auf den Besitzer, bildet auch für die Mehrzahl

377 Das Eichhörnchen wird mit einem Hund, Sinnbild der Treue, parallelisiert. Vgl. ebd., Bd. X, S. 1095.

378 Ebd., S. 1096.

379 In Scudéry's Eichhörnchen-Episode vermutete man aufgrund der Dreiecks-Konstruktion von König, Untergebenem und der von beiden begehrten Frau teils eine Anspielung auf Ludwig XIV., Fouquet und Louise de La Vallière (vgl. bspw. den Verweis bei Chatelain 1905, Anm. 2, S. 92). Scudéry's Text entstand indes, bevor Louise de La Vallière 1661 Mätresse des Königs wurde; zudem erlaubt es die Quellenlage nicht, ein amouröses Interesse Fouquets nachzuweisen.

380 Im Werk von La Fontaine lassen sich noch nach Fouquets Sturz Bezugnahmen auf das Wappentier finden, dabei meist auch die Wappenikonographie Colberts einbeziehend, so in der La Fontaine zugeschriebenen Fabel *Le renard et l'écureuil* oder in *Le berger et le roi*. Vgl. Loskoutoff 1994, S. 511–512, 520–521.

381 So bspw. nach dem Durchqueren der Vorhöfe: »En effet lors que l'on est au bout du pont, il n'y a rien de plus grand ni de plus magnifique, que de voir ces beaux fossez pleins d'eau; cette seconde cour, ces terrasses, ces balustrades, ces fontaines jalissantes, & ce grand & magnifique perron qui traaverse toute la cour [...].« M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1101, oder am Ende der Gartenbeschreibung: »[...] [O]n voit [...] les deux parterres qui sont des deux costez, la vaste estenduë du grand lardin entre ces deux bois, toutes ces diuerses fontaines ialissantes, ces canaux, ces quarrez d'eau, ces cascades, & mesme celles qui sont à costé du iardin à fleurs, qui est deuant vne des ailes.« Ebd., S. 1139.

der anderen Beschreibungen in der *Clélie* das Grundgerüst. Im Unterschied zu den anderen Schloss-Evokationen erhebt jene von Vaux-le-Vicomte einen Anspruch auf weitgehende Vollständigkeit und berücksichtigt alle räumlichen Teile der Anlage. Ein Schwerpunkt liegt auf der Innendekoration, der insgesamt 24 Seiten – und damit nahezu die Hälfte des gesamten Textes – gewidmet werden. Die meiste Aufmerksamkeit erfahren die Deckenmalereien von Grand Salon und Chambre des Muses, ergänzt durch eine kurze Erwähnung von Antichambre d’Hercule und Cabinet, womit Fouquets Appartement vollständig durchlaufen wird. Das Appartement des Königs findet keine Beachtung. Ebenfalls beachtliche vierzehn Seiten widmen sich anschließend dem Garten. Die Konzentration auf die Innendekoration ist (ähnlich zu Félibien) in erster Linie über die angestrebte panegyrische Wirkung des Textes erklärbar, ließ sich der Schlossbesitzer schließlich am einfachsten über das auf ihn bezogene allegorische Bildprogramm feiern und bedurften die Betrachter*innen hier am ehesten der externen Erklärungshilfe. Scudéry selbst benennt den Sinn ihrer Beschreibung des Grand Salon mit einer Erläuterung des »sens caché«;³⁸² dieselbe Formulierung wird auch im Anschluss an die Beschreibung der Malereien in der Chambre des Muses aufgegriffen.³⁸³

In ihrer Salon-Interpretation vermittelt Scudéry das nötige Hintergrundwissen zum richtigen Verständnis des Bildprogramms, während sich ihre Beschreibung des Deckengemäldes der Chambre des Muses auf eine Benennung der Motive und vereinzelte Hinweise auf Fouquet beschränkt. Scudéry’s Schwerpunktsetzung erklärt sich auch durch eine Anpassung an Félibiens Texte. Dessen vollständige Auslassung des Grand Salon ließ Raum für ihre eigenen Ausführungen; im Falle von Chambre und Antichambre von Fouquets Appartement musste sich die Autorin dem direkten Vergleich stellen und vermied ein Messen auf Augenhöhe:

»[...] [C]ar outre que la description que i’en feray sera beaucoup moins belle, & beaucoup moins estenduë que celle là [d. i. Félibiens Beschreibung], comme i’ay les mesmes choses à descrire, & que la Peinture a certains termes qui luy sont particuliers, dont on ne peut se passer [...].«³⁸⁴

Tatsächlich erweist sich Scudéry’s Beschreibung des Deckengemäldes der Chambre des Muses als gekürzte Fassung von Félibiens Text,³⁸⁵ über den sie kaum hinausgeht und sich so einem direkten Vergleich auf dem Gebiet der Kunstbeschreibung entzieht.

382 Ebd., S. 1105. Eine weitere Erwähnung des »sens caché« im Grand Salon findet sich auf S. 1112.

383 »Mais ce qu’il y a de remarquable, c’est qu’il n’y en a pas vne seule qui n’ait vn sens caché, qui parle des vertus ou de la gloire de Cleonime à ceux qui sçavent le sens que l’on donne à ces diuerses figures.« Ebd., S. 1125.

384 Ebd., S. 1116.

385 Vgl. Dowling 1999, S. 102–106.

4.2 Madeleine de Scudéry

Worin bestand Scudéry's Beitrag zur panegyrischen Inszenierung von Fouquet und Vaux-le-Vicomte? Schloss und Bauherr erfahren eine vollkommene Idealisierung und Glorifizierung, was sich sprachlich in der konstanten Verwendung von Superlativen sowie Ausdrücken des Erstaunens und der Begeisterung äußert – insbesondere die Wörter *surprendre*, *étonner*, *magnifique*, *merveilleux* und *superbe* finden auffallend häufige Verwendung. So scheint die Anlage fast der Realität entrückt,³⁸⁶ ebenso wie Fouquet, dessen Schloss nicht nur die Summe seiner Tugenden und Qualitäten spiegelt, sondern der, wie bereits bei Félibien, als Quelle aller beschriebenen Schönheiten erscheint:

»Il est vray que comme il faut tousiours retourner à la source des choses, on pense en ce iardin avec plaisir, au merite & à la vertu de ce-luy qui l a rendu tel qu'il est, qui par ses grands employs, a trouué lieu de faire paroistre toutes les grandes qualitez de son esprit & de son cœur, & qui par sa iustice, son humanité, & sa magnificence, a trouué l'art d'obliger les heureux, & les malheureux, & d'estre le protecteur de tous les gens de vertu, que la fortune a maltraitez, aussi bien que celui des Sciences & des beaux Arts.«³⁸⁷

Diese finale Auflistung der Qualitäten Fouquets hinterlässt letztlich mehr Eindruck als die Schönheit der Schlossanlage selbst, obgleich dieser sogar die großen antiken Städte nichts entgegenzusetzen hätten:

»[...] [Q]ue l'Elide n'a rien qu'on luy [d. i. Valterre bzw. Vaux-le-Vicomte] puisse co[m]parer, qu'Athenes, Corinthe, Thebes, Carthage, Babilone & Rome n'ont rien de si admirable, & que toute la terre n'a pas vn si beau lieu. Mais quelque beau qu'il soit, i'aurois encore mieux avoir l'esprit & la capacité de Cléonime [d. i. Fouquet], que sa belle maison.«³⁸⁸

Valterre übertrifft in Teanors Bericht nicht nur alle dagewesenen kulturellen Errungenschaften, sondern kann sich ebenfalls mit den Schönheiten der Natur messen. Das Schloss sei aus dem idealen Zusammenspiel von Kunst und Natur hervorgegangen und Le Brun sogar in der Lage, die Natur an Einfallsreichtum zu übertreffen.³⁸⁹

In allen in die *Clélie* eingefügten Beschreibungen gilt eine erhöhte Aufmerksamkeit den Blickführungen, Perspektiven und optischen Täuschungen. Visuelle Überraschungen und in Szene gesetzte Ausblicke sollen nachhaltig beeindrucken und werden zu einem wesentlichen Kriterium der Gärten und Schlösser erhoben. »[...] [I]amais la veuë n'a esté trompée d'une maniere plus agreable«³⁹⁰ heißt es im Anschluss an die

386 Vgl. auch Floeck 1979, S. 116.

387 M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1141–1142.

388 Ebd., S. 1142.

389 »On voit par tout que non seulement il [d. i. Le Brun] est vn grand imitateur de la Nature, mais encore qu'il sçait l'art de l'embellir, & que ce qu'il imagine est plus beau que ce qu'elle produit.« Ebd., S. 1125.

390 Ebd., S. 1125–1126.

Schilderung des Deckengemäldes in der *Chambre des Muses* und wenige Zeilen später wird der Effekt näher erläutert: »Les objets qui paroissent les plus proches trompent les yeux, ceux qui fuyent surprennent l'imagination [...]«. ³⁹¹ Vermutlich stand hier Modell, wie intensiv Félibien auf Le Bruns Anwendung der Perspektive eingegangen war; in der Beschreibung der Gartenpromenade wird auf zahlreiche weitere Sinnestäuschungen verwiesen. ³⁹²

Der glorifizierend-euphorische Tonfall, in dem Valterre beschrieben wird, unterscheidet sich von den anderen deskriptiven Passagen in der *Clélie*, die ihren Gegenstand wesentlich nüchterner behandeln. Zwar dienen die Schlossanlagen immer wieder der Verdeutlichung der Tugenden ihrer Besitzer*innen, so im Falle von Fresnes oder Charenton, doch erreichen die dort gezeichneten Porträts nicht das Ausmaß des für Fouquet angesetzten Lobs. Zudem zeichnet Scudéry ein äußerst zielgerichtetes Porträt, das Fouquet als treuen, verantwortungsvollen Staatsdiener inszeniert und einen direkten Bezug zwischen Schloss und seinem politischen Aufstieg herstellt. Die anderen verschlüsselten Porträts in der *Clélie* verbleiben im Vergleich auf einer wesentlich allgemeineren Ebene und lassen kaum eine Verbindung zur tatsächlichen politischen Stellung der Porträtierten zu. Ungeklärt bleiben muss die Frage, wie weit konkrete Vorgaben seitens Fouquet die Abhandlung von Madeleine de Scudéry bestimmen oder ob die Autorin aus weitgehend freien Stücken einem ihrer wichtigsten Gönner huldigt.

4.3 Jean de La Fontaine

Im Sommer des Jahres 1657 trat der noch am Beginn seiner literarischen Karriere stehende Jean de La Fontaine in die Dienste von Nicolas Fouquet, zu dessen Kreis er wahrscheinlich über Paul Pellisson und Jacques Jannart, Fouquets Stellvertreter im Parlament und Onkel von La Fontaines Ehefrau, Zutritt gefunden hatte. ³⁹³ Es scheint, als habe sich La Fontaine während der folgenden Jahre eine relativ große Unabhängigkeit und Bewegungsfreiheit bewahren können. Dies legen seine ebenso zahlreichen wie langen Aufenthalte fern von Fouquets Anwesen in seiner Heimatstadt Château-Thierry und in Paris nahe, wo er zudem weiterhin Kontakt zu Personen pflegte, die nicht dem Kreis um Fouquet angehörten. ³⁹⁴ Dennoch entsprach er in seiner literarischen Produktion ganz den Erwartungen seines Förderers, verfasste Verse für die Zusammenkünfte

391 Ebd., S. 1126.

392 Siehe auch Teil II, Kapitel 2.4 (Zur Literarisierung des Gartens bei Jean de La Fontaine und Madeleine de Scudéry) sowie Teil III, Kapitel 3.2 (André Félibien und die akademischen Debatten um die Perspektive) in der vorliegenden Arbeit.

393 Vgl. Titcomb 1967, S. 3–4; Landry 1990, S. 817.

394 Vgl. Titcomb 1967, S. 4–5.

4.3 Jean de La Fontaine

um Madame Fouquet oder berichtete über familiäre Ereignisse. Mehrmals kommentierte Fouquet La Fontaines poetische Werke, sich offenbar in der Rolle des Literaturkritikers gefallend.³⁹⁵ 1658 präsentierte La Fontaine das Manuskript von *Adonis*, das Fouquets Erwartungen erfüllte und den Auftrag für den *Songe de Vaux* nach sich zog.³⁹⁶ Nach eigenen Aussagen widmete La Fontaine den Arbeiten am *Songe* drei Jahre,³⁹⁷ bevor sie mit der Verhaftung Fouquets³⁹⁸ ein vorzeitiges Ende fanden.

Der *Songe de Vaux* weist in Stilmitteln und intertextuellen Bezügen ein literarisch ehrgeiziges Konzept auf.³⁹⁹ In seiner Evokation nicht nur eines idealisierten, sondern in großem Maße der Welt des Phantastischen angehörenden Bildes von Vaux-le-Vicomte erweiterte Jean de La Fontaine das objektiv-beschreibend erscheinende Textkorpus von André Félibien und Madeleine de Scudéry um eine poetische Vision des Schlosses.⁴⁰⁰ Diese wird im Rahmen eines Traums entwickelt, während dessen der träumende Protagonist Acante Vaux-le-Vicomte an zwei Tagen und einer Nacht durchwandert und in Begleitung zweier Begleiter (Ariste und Gélaste) Zeuge diverser Ereignisse wird, die in einzelnen Fragmenten beschrieben werden.⁴⁰¹ In einem *Avertissement*, das La Fontaine der Ausgabe von 1671 voranstellte, äußert er sich eingehend zu seiner Wahl des literarischen Genres des *songe littéraire*, mit der er sich in eine kodifizierte literarische Tradition stellte, zusätzlich betont durch den direkten Rekurs auf drei der bekanntesten Werke ihrer Art aus Antike, Mittelalter und Renaissance: »Ce n'est pas qu'un songe soit si suivi ni mesme si long que le mien sera; [...] et j'avois

395 Vgl. ebd., S. 6–7.

396 Hubert vermutet, dass Fouquet den Auftrag zunächst an Paul Pellisson gab, der ihn an La Fontaine weiterleitete. Anlass für diese Mutmaßung sind die Bezüge des *Songe de Vaux* zu Pellisson in der Namenswahl des Protagonisten (»Acante« war ein Synonym für Pellisson in Salon-Kreisen) sowie in Form weiterer stilistischer und thematischer Parallelen insbesondere zu Pellissons *Le Sommeil* und dem ihm zugeschriebenen Gedicht *Dialogue entre les Muses et Acante*. Vgl. Hubert 1996, S. 77–90.

397 Im *Avertissement* der Ausgabe von 1671 schreibt La Fontaine: »Parmi les Ouvrages dont ce Receuil est composé, le Lecteur verra trois Fragmens d'une description de Vaux, laquelle j'entrepris de faire il y a environ douze ans. J'y consumay près de trois années. Il est depuis arrivé des choses qui m'ont empesché de continuer.« La Fontaine 1967, S. 51. Letzteres muss als eine Anspielung auf Fouquets Sturz gelesen werden. Die Entstehung des Werks läge demnach um 1659.

398 Gleich Madeleine de Scudéry blieb auch La Fontaine Fouquet nach seiner Verhaftung treu. 1662 veröffentlichte er *Aux nymphes de Vaux*, worin er Fouquets Gnade erbat. Vgl. Landry 1990, S. 818.

399 Trotzdem gilt der *Songe de Vaux* als ein Frühwerk von La Fontaine mit einigen literarischen Schwächen, begründet unter anderem auch durch seine Unvollendetheit. Vgl. Titcomb 1967, S. 38–39.

400 Siehe überblickend auch Gallardo 1996, S. 61–122; Dandrey 2004, S. 106–108.

401 Im Einzelnen: I. Acante s'estant endormi une nuit du Printemps [...]; II. L'Architecture, la Peinture, le Jardinage et la Poésie haranguent leurs Juges, et contestent le prix proposé; III. Avanture [sic] d'un Saumon et d'un Esturgeon; IV. Comme Sylvie honora de sa présence les dernières chansons d'un Cygne qui se mouroit, et des aventures du Cygne; V. Acante au sortir de l'Apothéose d'Hercule est mené dans une Chambre où les Muses lui apparoissent; VI. Danse de l'Amour; VII. Acante se promène à la Cascade, et les singulières faveurs qu'il y reçut du Sommeil; VIII. Neptune à ses Tritons; IX. Les Amours de Mars et de Venus.

pour me défendre, outre le Roman de la Rose, le Songe de Poliphile, et celui mesme de Scipion.«⁴⁰²

Der *songe littéraire* hat grundsätzlich die Erkundung eines imaginären Raums durch eine einzelne Person zum Gegenstand, anlässlich derer verschiedene Begegnungen, Ereignisse und Diskurse entstehen, »caractérisé par la création d'un univers merveilleux aux somptueux décors allégoriques, où se croisent, au gré de la promenade nonchalante du songe, personnages réels, personnifications morales et figures mythologiques.«⁴⁰³ La Fontaine begründet seine Wahl mit der Notwendigkeit, die Beschreibung von Vaux-le-Vicomte in die Zukunft zu verlegen, da sich das Schloss noch in der Entstehung befunden habe und somit kein überzeugendes und dauerhaftes Bild hätte vermittelt werden können.⁴⁰⁴ Mit der Ankündigung einer imaginierten Evokation der Schlossanlage wird somit der Anspruch auf ein realistisch-objektives Abbild von Beginn an aufgegeben.⁴⁰⁵ La Fontaine hat Vaux-le-Vicomte nachweislich im Juni 1659 und anlässlich des Festes im August 1661 besucht, doch scheint er in erster Linie auf Basis bildlicher Quellen gearbeitet zu haben. Ohne Zweifel auch zwecks medialer Vernetzung erwähnt er Israël Silvestres Werke, die ihm als Ausgangspunkt für seinen Text dienen.⁴⁰⁶ Mit der Wahl des *songe littéraire* eröffnete sich der Autor stilistische Freiheiten, die ihm erlaubten, das Prinzip der *diversité* kompromisslos umzusetzen und »de l'héroïque, du lyrisme proprement encomiastique, du lyrisme léger et galant, du romanesque le plus pur, de la chronique burlesque«⁴⁰⁷ zu kombinieren. Prosa und Vers, *style élevé* und *poésie galante* lösen einander ab und verdeutlichen die Verhaftung des Werks im zeitgenössischen literarischen Geschmack um die Salonkultur.⁴⁰⁸

Die von La Fontaine im Vorwort angekündigte *description* wird im engeren Sinne nicht eingelöst. Das auch bei ihm vielfach zitierte *ut-pictura-poesis*-Prinzip kann dennoch als Leitlinie seiner Darstellung gelten, wobei sein Interesse hauptsächlich der Vermittlung einer in Vaux-le-Vicomte präsenten Atmosphäre galt. Das Schloss ist der Realität entrückt, trägt magische und mysteriöse Züge, vereint allegorische Figuren,

402 La Fontaine 1967, S. 53. Zu den literarischen Vorbildern vgl. Donné 1995, S. 128; Chauveau 1997, S. 25–26.

403 Donné 1996, S. 118. Siehe zum Kontext des *songe littéraire* näher Donné 1996, S. 116–122.

404 Vgl. La Fontaine 1967, S. 52–53.

405 Andere sich anbietende Genres schließt La Fontaine aus: »Les deux premiers [d. s. *enchantement* und *prophétie*] ne me plaisoient pas: car pour les amener avec quelque grace je me serois engagé dans un dessein de trop d'estenduë, l'accessoire auroit esté plus considerable que le principal. D'ailleurs il ne faut avoir recours au miracle, que quand la nature est impuissante pour nous servir.« La Fontaine 1967, S. 53. Zu La Fontaines poetischer Aufgabe, ein ideales Abbild von Vaux-le-Vicomte – weniger über eine Beschreibung als über die Evokation einer Atmosphäre – zu schaffen, siehe auch Donné 1996, S. 113.

406 Vgl. Titcomb 1967, S. 17. Zitiert auf S. 107, Anm. 369 in der vorliegenden Arbeit.

407 Chauveau 1997, S. 26.

408 Vgl. ebd., S. 25–27; Titcomb 1967, S. 37. Der Gebundenheit des *Songe* an die literarischen Moden seiner Entstehungszeit ist sich La Fontaine bewusst: »[...] car la Poésie lyrique ny l'héroïque, qui doivent y regner, ne sont plus en vogue comme elles estoient alors.« La Fontaine 1967, S. 51.

4.4 Die Texte im zeitgenössischen Vergleich

Gottheiten und sprechende Tiere und stellt sich insgesamt als ein idealer Nährboden für künstlerisch-kreative Entfaltung dar. Dem entspricht auch die wenig reglementierte und sich durch sprachliche Vielfalt auszeichnende Form des *Songe*. La Fontaine inszeniert das Schloss als einen neuen Parnass, in dem die Rolle des Apoll Musagetes von Fouquet übernommen worden ist. Das panegyrische Leitmotiv bei La Fontaine geht mit den Texten von Félibien und Scudéry konform und setzt Fouquet an den Ursprung jeglicher in Vaux-le-Vicomte zu erfahrenden Phänomene. Neben der Inszenierung von Fouquet als großem Mäzen, thematisiert auch La Fontaine dessen machtpolitischen Einfluss und daraus resultierende Prosperität, so beispielsweise in den beiden Fragmenten, die auf die Gestaltung der Grotte im Garten Bezug nehmen. Die aufwendige Ausstattung wird als Ergebnis von Fouquets über Frankreichs Grenzen hinausreichende Reputation und damit einhergehende Beziehungen präsentiert.⁴⁰⁹

Jede der drei textlichen Verarbeitungen zu Vaux-le-Vicomte oszilliert zwischen den literarischen Ambitionen der Autor*innen und den panegyrischen Erwartungen ihres Auftraggebers. Die Profilierung der Literat*innen verband sich so mit einer wirkungsvollen »Öffentlichkeitsarbeit« für Vaux-le-Vicomte, das zu einem einzigartigen Ort verkürt wurde und den Leser*innen über ein zunächst hervorgerufenes Staunen sowie eine argumentative Leseinstruktion nahegebracht werden sollte. Die Texte brachten so die künstlerische Genese ihres beschriebenen Objekts zu einem vorläufigen Abschluss.

4.4 Die Texte im zeitgenössischen Vergleich

Solcherart literarische Strategien sind in Frankreich keineswegs vorbildlos; gleichwohl muss für die entscheidenden Einflüsse der Blick zunächst auf die italienischen Traditionen gerichtet werden. Im Kontext der großen italienischen Ausstattungsprogramme entstanden verstärkt seit der Mitte des 16. Jahrhunderts poetische Begleittexte und Palastbeschreibungen, die auch über die Grenzen Italiens hinaus Modellcharakter erlangten. Bereits Giorgio Vasaris 1588 postum veröffentlichte *Ragionamenti* erfüllten für seine im Florentiner Palazzo Vecchio geschaffenen Fresken eine rezeptionslenkende Funktion und können als Abschluss der Werkgenese aufgefasst werden.⁴¹⁰ Die in der Nachfolge entstandenen wirkmächtigen poetischen Abhandlungen zu Bau- und Ausstattungsprojekten lassen sich in einem Vaux-le-Vicomte ähnlichen konzeptuellen Rahmen distinktiver Strategien ihrer Auftraggeber verorten. Gregorio Porzio beispielsweise verfasste zum Garten des Casino Borghese auf dem Quirinal eine detaillierte Beschreibung, in der er Scipione Borghese an den Ursprung aller evozierten Objekte und Effekte setzte und eine personalisierte Auslegung entwarf. Der Text war Teil der

409 Vgl. La Fontaine 1967, S. 129–136, 207–211.

410 Vgl. Malz 2009, S. 61–62; Jonietz 2012.

Legitimationsstrategien Scipiones in einer Zeit, in der sich zwar sein schneller sozialer Aufstieg vollzog, eine Ebenbürtigkeit mit der römischen Aristokratie jedoch noch nicht erreicht war.⁴¹¹ Die ehrgeizigen bildkünstlerischen Repräsentationsstrategien in Italien wurden in den meisten Fällen von den Kardinalnepoten initiiert und so lassen sich die programmatischen Verbindungen von Bild und Text mit einer ähnlichen Zielsetzung wie in Vaux-le-Vicomte fassen, nämlich in einem Kontext von Statuslegitimation und medialer Verbreitung.⁴¹²

Wie leitend das Modell Italien für Vaux-le-Vicomte war, verdeutlicht das als direktes Vorbild einzuordnende Textkorpus zum Palazzo Barberini. Zu den von Pietro da Cortona und Andrea Sacchi ausgeführten Fresken in den repräsentativen Räumlichkeiten wurden insgesamt drei Beschreibungen verfasst, die wahrscheinlich von Francesco Barberini in Auftrag gegeben worden waren. Den Anfang bildet ein Text vermutlich von dem Dichter Francesco Bracciolini, in dem der fiktive Besuch eines Pilgers unter der Führung eines Gelehrten geschildert wird.⁴¹³ Im Salone Barberini, dem repräsentativen Herzstück des Gebäudes, offenbaren Bild und Text eine ähnliche Strategie wie in Vaux-le-Vicomte: Die Betrachter*innen werden zunächst von der unmittelbaren Wirkung des Deckengemäldes sinnlich erfasst und überwältigt, um anschließend das Gesehene über eine schrittweise Erläuterung im Sinne des Auftraggebers rational vermittelt zu bekommen.⁴¹⁴ Direkt nach Fertigstellung der Fresken erschien 1640 eine sachlich gehaltene Beschreibung von Mattia Rosichino,⁴¹⁵ deren Zielsetzung offensichtlich in einer möglichst nüchternen Dechiffrierung der Ikonographie bestand.⁴¹⁶ Zwei Jahre später schließlich erschien mit den *Aedes Barberinae* eine von Girolamo Teti verfasste prachtvoll illustrierte Beschreibung der Fresken, die in Briefform eine Gelehrtenkorrespondenz inszenierte und als Rezeptionslenkung mit wiederum panegyrischer Zielsetzung gedacht war, ohne den Anspruch auf poetischen Eigenwert aufzugeben.⁴¹⁷

Bereits unter formalen Aspekten sind mit den fiktiven Briefen und einer geführten Ortsbesichtigung die Analogien des Textkorpus zu jenem von Vaux-le-Vicomte offensichtlich und setzen sich in den Variationen panegyrisch aufgeladener Inhalte fort. Die Durchsichtigkeit dieser Parallelen dürfte von Fouquet gewollt worden sein, stellte

411 Vgl. Oy-Marra 2005, S. 97–99.

412 Eine Beschreibung liegt auch zum Palazzo Farnese in Caprarola vor, verfasst von Ameto Orti; zur Villa Aldobrandini in Frascati entstanden diverse Lobgedichte von Gianbattista Marino, Guarino Guarini und Giovanni Ciampoli. Vgl. ebd., S. 146–147, 100, 109, 129–131.

413 Vgl. ebd., S. 249–256. Der Text trägt den Titel *Il pellegrino, o vero la dichiarazione delle pitture della Sala Barberina* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4335), zit. nach ebd., S. 247, Anm. 992.

414 Vgl. näher Locher 1990, S. 5–10.

415 Vgl. Rosichino 1640. Siehe auch Oy-Marra 2005, S. 247–249.

416 Vgl. Scott 1991, S. 20–21.

417 Vgl. Tetius 2005; Locher 1990, S. 20–24; Oy-Marra 2005, S. 227–229, 256–260. Ein Exemplar wurde in Fouquets Bibliothek inventarisiert.

4.4 Die Texte im zeitgenössischen Vergleich

sie Vaux-le-Vicomte schließlich in eine direkte Traditionslinie mit einer der einflussreichsten italienischen Familien des beginnenden 17. Jahrhunderts sowie einem der bedeutendsten Ausstattungsprogramme der Zeit. Bedenkt man die verhältnismäßig hohe Auflage und den über italienische Grenzen hinausreichenden Bekanntheitsgrad der Barberini-Schriften, wird den gebildeten zeitgenössischen Rezipient*innen die Nähe der textlichen Verarbeitungen nicht entgangen sein. Die Beschreibungen zielten, analog zu Vaux-le-Vicomte, auf das Bereitstellen von Rezeptionsvorgaben, »die den Betrachtern einen ganz bestimmten Sinn vermitteln und aufgrund der Polisemie des Freskos in eindeutige Bahnen lenken sollten.«⁴¹⁸

Auch in Frankreich entstanden in der ersten Jahrhunderthälfte zahlreiche Schriften zu Schlossanlagen und Ausstattungsprogrammen, die eine vielschichtige Grundlage für die in den Diensten Fouquets schreibenden Autor*innen boten. Einer konstatierten Unzuverlässigkeit der autonomen Vermittlungsleistung des Bildes suchte man durch schriftliche Erklärungen entgegenzuwirken, ohne dass sich das Interesse auf die künstlerische Struktur der Werke selbst richtete. Die Texte hatten im frühen 17. Jahrhundert zunächst eine ergänzende Funktion, wenn die künstlerische Form den Inhalt nur begrenzt transportieren konnte, so wie im Falle der Porträtgalerie. Für die geplante Ausstattung der Grande Galerie im Louvre dachte Antoine de Laval beispielsweise an Porträts mit ergänzenden schriftlichen Lobgedichten. Ebenso wurden die einzelnen Darstellungen in der unter Richelieu zwischen 1632 und 1635 ausgestatteten Galerie des hommes illustres im Palais Cardinal von einem lateinischen Text ergänzt und fügte eine aufwendige Publikation von Marc Vulson de la Colombière den Porträts ausführliche Lebensbeschreibungen hinzu.⁴¹⁹ Im Falle einer anspruchsvolleren Bildsprache mit komplexen Inhalten erleichterte der Text die Verständlichkeit. Dies lässt sich anschaulich am Beispiel des von Rubens zwischen 1622 und 1625 im Auftrag von Maria de' Medici ausgeführten Gemäldezyklus für die Galerie im Palais du Luxembourg beobachten, dessen komplizierter allegorisch-mythologischen Bildsprache unmittelbar nach seiner Fertigstellung ein erklärender Text von Claude-Barthélemy Morisot⁴²⁰ zur Seite gestellt wurde. Eine ähnlich motivierte Leseinstruktion verfasste zusätzlich Mathieu de Morgues⁴²¹ in Form von zwei jedem Bild hinzugefügten, erklärenden Versen. Ein Interesse an dezidiert künstlerischen Fragen, wie später bei André Félibien, lässt sich in jenen Texten nicht feststellen.⁴²²

418 Oy-Marra 2005, S. 247.

419 Vgl. Kirchner 2006, S. 377–379. Das Werk erschien 1650 in Paris unter dem Titel *Les Portraits des hommes illustres françois qui sont peints dans la galerie du Palais Cardinal de Richelieu*, [...].

420 Die Beschreibung wurde 1626 unter dem Titel *Porticus Medicæa. Ad illustrissimum cardinalem Richelaeum* in Paris publiziert.

421 Morgues 1626 entstandener Text (*Vers latins sur les tableaux qui sont en la gallerie du Palais de la Royne Mère du Roy*) wurde erst 1881 herausgegeben.

422 Vgl. Kirchner 2006, S. 381–382.

Der Versuch, die künstlerische Struktur eines Werkes auch sprachlich zu fassen, findet sich zuerst in der Literatur, wo wiederum die ergänzende oder erläuternde Funktion in den Hintergrund rückte. Insofern ist es wenig verwunderlich, dass zahlreiche literarische Ekphrasen ihren Ausgangspunkt von imaginierten Kunstwerken nehmen, um die Angleichung von Bild und Text zu erproben.⁴²³

Nicht immer sind die auf ein tatsächlich existierendes Objekt Bezug nehmenden Abhandlungen Teil ausgefeilter panegyrischer Strategien. Das Schloss und seine Gestaltung zu einer Metapher des fähigen Regierens werden zu lassen, war dennoch auch abseits der höfischen Zentren bereits in der ersten Jahrhunderthälfte ein präsender Ansatz.⁴²⁴ Findet sich zwar in Frankreich noch kein Text-Konvolut in einem Vauxle-Vicomte vergleichbaren Kontext, war manche literarische Schlossevokation ohne Zweifel einflussreich. Zu denken ist beispielsweise an Théophile de Viau *La maison de Sylvie*, einem 1623/24 entstandenen Lobgedicht in zehn Oden, das sich an Henri II de Montmorency und dessen Ehefrau Marie-Félice des Ursins richtete. Nach de Viaus Verurteilung zum Tode, die später in eine Verbannung aus Paris umgewandelt wurde, hatte er in deren Schloss Chantilly Zuflucht gefunden und nahm den Rahmen des Schlossgartens zum Anlass, Panegyrik und Poesiestück zu verbinden.⁴²⁵ Der Einfluss des Gedichts auf La Fontaines *Songe de Vaux* steht außer Frage – vermutlich ist der für Madame Fouquet verwendete Name »Sylvie« als direkter literarischer Verweis zu verstehen, da auch de Viau seiner Gönnerin diesen Namen gegeben hatte.⁴²⁶ Ähnlich später La Fontaine schafft de Viau eine überhöhende und feenhaft Atmosphäre des Ortes,⁴²⁷ immer wieder durchsetzt von Lobpreisungen Sylvies, die als Ursprung aller Schönheit und Lebendigkeit in Chantilly inszeniert wird.⁴²⁸ Das Gedicht nutzt die Szenerie des Gartens zum einen als Spiegel von de Viaus Reflexionen und Sehnsüchten – in offensichtlichem Bezug zu seiner persönlichen Lebenslage – und zum anderen als

423 Vgl. ebd., S. 382–383.

424 Als Beispiel kann eine Passage aus Marc-Antoine Girard de Saint-Amants *Le Palais de la Volupté* dienen. In dem 1625 in Anlehnung an ein Landhaus von Henri de Gondy, Duc de Retz, entstandenen Gedicht werden erfolgreiches Regieren und Bauen auf dieselbe notwendige Intelligenz zurückgeführt: »L'invention en [des Schlosses] est nouvelle, / Et ne vient que d'une cervelle / Qui fait tout avec tant de poids, / Et prend de tout si bien le choix / Qu'elle met en claire évidence, / Que sa grandeur et sa prudence / Sont aussi dignes, sans mentir, / De regner comme de bastir.« Saint-Amant 1855, S. 120. Das vermutlich bescheidene, in den 1620er Jahren errichtete Anwesen im Wald von Prinçay in der Bretagne hat der Nachwelt keinerlei Spuren hinterlassen. Saint-Amant evoziert fünf Räume des Schlosses, die jeweils über eine mythologische Gottheit charakterisiert sind und deren räumliche Funktionen zwischen Studium und den *plaisirs* des Landhauses changieren. Vgl. Roberts 1988, S. 639–655.

425 Vgl. Viau 1999; Saba 1999, S. 97–106; Lopez 2006, S. 85–86.

426 Vgl. zu den engen Verbindungen zwischen La Fontaine und Théophile de Viau Collinet 1991, S. 155–160.

427 Allerdings verwendet de Viau die Evokation von Chilly auch als Rahmen eines schmerzhaften Alptraums und durchbricht die paradisiische Beschreibung, was zweifelsohne seiner persönlichen Situation geschuldet war. Vgl. Collinet 1991, S. 159.

428 Vgl. Saba 1999, S. 98–99.

4.4 Die Texte im zeitgenössischen Vergleich

Folie für die panegyrischen Elemente eines als Dankesschrift gedachten Lobgedichts. Im Unterschied zu den Schriften zu Vaux-le-Vicomte spielt die tatsächliche Beschaffenheit des Ortes keine tragende Rolle und ist die wesentlich verhaltenere Panegyrik vorrangig auf die teils der Realität entrückte Person Sylvies konzentriert. Während bei La Fontaine die präzisen Erwartungshaltungen des Auftraggebers durchscheinen, vermittelt sich bei de Viau in erster Linie die Intention des Autors, seine Dankbarkeit an seinen Gönner und seine Gönnerin heranzutragen.

Einen augenfälligeren rezeptionsleitenden Ansatz verrät das von Tristan L’Hermite 1625 verfasste Gedicht *La maison d’Astrée*, das die nicht erhaltene Schlossanlage von Berny glorifiziert.⁴²⁹ Der an die Marquise d’Etampes-Valencay adressierte Text zeichnet einen friedlichen und fertilen Locus amoenus in pastoraler Tradition, von Göttern erschaffen.⁴³⁰ Mit zahlreichen Mythologie-Referenzen schreibt sich Tristan in die Ästhetik seiner Zeit ein und verwischt die Grenzen zwischen Kunst und Natur.⁴³¹ Die wenigen Quellen zu Berny lassen heute nicht mehr nachvollziehen, wie nah Tristans Text an der realen Ortserscheinung ist, doch lag seine Intention ohnehin in dessen Verklärung.⁴³² In ihrer Materialität tritt die Anlage nur vereinzelt in Erscheinung. Wiederholt werden das im Bau verwendete kostbare Material und seine Effekte hervorgehoben⁴³³ und erfährt die Vielfalt von Nutz- und Ziergärten einige Aufmerksamkeit.⁴³⁴ Die Interessen der besitzenden Familie Sillery verraten sich insbesondere über die ausführliche Beschreibung der Malereien der Galerie, die mit mythologischen Szenen und militärischen Siegen von Heinrich IV. gestaltet war, an denen Vater und Schwiegervater der Marquise beteiligt waren.⁴³⁵ Der Autor bemüht sich um eine Demonstration ihrer Königstreue und bedient sich dafür diverser Unterwerfungs- und Bescheidenheitsformeln,⁴³⁶ auf welche die Texte zu Vaux-le-Vicomte fast vollständig verzichten sollten.

429 Vgl. Tristan L’Hermite 1967. Tristan war ein entfernter Verwandter der Marquise d’Etampes-Valencay, Ehefrau von Pierre II Brûlart de Sillery, Marquis de Puisieux, dem das Schloss zu diesem Zeitpunkt gehörte. Die *Maison d’Astrée* entstand als Auftragsarbeit und wurde 1648 in Tristans *Vers héroïques* publiziert. Vgl. Berregard 2006, S. 198.

430 Zephir interveniert bspw. für die Blumendekoration. Vgl. Tristan L’Hermite 1967, S. 178.

431 Zum Beispiel erscheinen die Löwen-Skulpturen am Eingang real; die Kunst hat hier die Natur übertroffen. Vgl. Dalla Valle 1984, S. 36. Dieser Aspekt wird explizit ausformuliert: »Un de ces ouvriers emplumez, / De qui Timante mesme eut apris la peinture / A déjà fait mille trais animez / Qui témoignent que l’art surpasse la nature.« Tristan L’Hermite 1967, S. 179.

432 Vgl. Dalla Valle 1984, S. 32–33.

433 Vgl. bspw. in Tristan L’Hermite 1967: »Brillant d’or et d’azur, de pourpre et de lumiere, / Dont la matiere est d’un prix sans pareil« (S. 173); »Que chaque frise, et chaque pié-d’estal / Fût fait d’une jacinthe, ou d’une chrysolite« (S. 174); »Les uns [...] viennent décharger / Des cubes de cristal, d’agate et de porphire [...] / D’autres [...] Ameinent du jaspe et du marbre« (S. 175).

434 Vgl. ebd., S. 177.

435 Vgl. ebd., S. 200.

436 Vgl. Dalla Valle 1984, S. 34–35.

Näher an Vaux-le-Vicomte ist ein zu Beginn der 1640er Jahre entstandenes lateinisches Gedicht zu Schloss Maisons,⁴³⁷ erbaut im Auftrag René de Longueils. Verfasser des Textes ist Abraham Ravaud, der als Hauslehrer der Kinder von Longueil protegiert wurde.⁴³⁸ Die in einer Prachtausgabe herausgegebene Schlossbeschreibung entstand 1643 parallel zur Errichtung des Schlosses, was auf eine Vaux-le-Vicomte vergleichbare Intention einer mit der Fertigstellung zusammenfallenden Verbreitung verweist. Hieraus ergab sich auch für Ravaud die Problematik eines zum Zeitpunkt der Werkgenese unvollendeten Schlosses, weshalb er – ähnlich Scudéry und La Fontaine – Teile aus seiner Imagination ergänzte.⁴³⁹ Ansonsten hält sich Ravaud eng an seinen zu beschreibenden Gegenstand, folgt im Aufbau des Textes dem Weg der Besucher*innen von Vorhof über die Innenräume bis in den Garten, dem sein Hauptinteresse galt. Bei Ravaud finden sich verschiedene Topoi, die auch in den Texten zu Vaux-le-Vicomte wiederkehren. So jener der Naturbeherrschung: Longueil wird die Gabe der grenzenlosen Macht über die Natur zugeschrieben, die er mittels der Kunst nach seinem Willen transformieren könne.⁴⁴⁰ Auch findet sich die Behauptung, dass es unmöglich sei, die Anlage vollständig visuell zu erfassen⁴⁴¹ sowie der dichterische Bescheidenheitstopos, wie schwierig eine angemessene Übersetzung des Gesehenen in das Medium der Schrift sei.⁴⁴²

Direkte Bezüge auf Longueil bleiben dezent. Während Vaux-le-Vicomte als Teil einer politisch-offiziellen Aufgabe im Dienste des Allgemeinwohls inszeniert wird, präsentiert Ravaud das Landschloss Longueils als *Locus amoenus*, der Rückzug und Erholung bereithält.⁴⁴³ Eine gesellschaftlich-politische Dimension wird erst auf den zweiten Blick deutlich, nämlich in der wiederholten Betonung alt-aristokratischer Traditionen: Ravaud beschreibt das Schloss als alten Familienstammsitz der Longueils, deren Königstreue und Bedeutung hervorgehoben und bis zu den Römern zurückgeführt werden.⁴⁴⁴ Tatsächlich stammte Longueil aus einer alten Robe-Familie, die bereits seit

437 Vgl. Ravaud 1643, in der vorliegenden Arbeit zit. nach der (in Teilen abgedruckten) französischen Übersetzung in Cueille 1999, S. 222–225.

438 Vgl. Loskoutoff 2006, S. 722–723.

439 Vgl. Cueille 1999, S. 200, Anm. 28.

440 »[...] [S]elon ta volonté, les éléments te suivent: la terre devient eau ; les eaux deviennent terres; tu arraches les pierres de leurs cavités; tu déplaces les rivières; la vallée se change et s'enfle en mont; les monts se réduisent en plaines, et la nature se réjouit d'être vaincue par ton art.« Ravaud 1643, zit. nach der französischen Übersetzung in Cueille 1999, S. 222.

441 »Le spectateur n'a pas assez d'yeux pour tout voir [...]« Ebd., S. 223.

442 »Mais qui pourrait exprimer ces détails par un poème? Les mots me manquent, et je n'hésiterais plus à croire aux prodiges des géants qui édifièrent de vastes montagnes pour atteindre les astres.« Ebd., S. 223.

443 Siehe auch Loskoutoff 2006, S. 724.

444 Vgl. mehrere Beispiele in Ravaud 1643, zit. nach der französischen Übersetzung in Cueille 1999: »[...] le domaine très ancien de tes aïeux« (S. 222); »Ici entre les nobles grecs et les portraits des anciens quirites, tu reconnais la gloire de ta race et les visages de tes ancêtres liés à nos Rois par leur éclatant

4.4 Die Texte im zeitgenössischen Vergleich

1399 im Pariser Parlament vertreten und seit über zwei Jahrhunderten im Besitz der Seigneurie von Maisons war. Ravaud geht detailliert auf Longueils Abstammungslinie ein; der Neubau des Schlosses erscheint sinnbildlich als Erneuerung der Tradition und Grundstein für kommende Generationen.⁴⁴⁵ Das Schloss als Zeichen einer traditionsreichen Familie erschließt sich auch vor dem Hintergrund von Longueils Oszillieren zwischen amts- und schwertadeligen Milieus. So frequentierte er den aristokratischen Kreis um die ihm nahestehende Marquise de Sablé, verfolgte sowohl parlamentarische als auch alt-aristokratische Interessen und zeigte sich zeitweise zugleich monarchietreu und mit der Fronde sympathisierend.⁴⁴⁶ Longueil bemühte sich um einen politischen Aufstieg im Staatsdienst und strebte gleichermaßen nach einer Integration in den Schwertadel.⁴⁴⁷ Ravauds Text offenbart sich vor diesem Hintergrund auch als ein Versuch, das den Aufsteigern typische Fehlen einer schwertadeligen Herkunft in einer werte-aristokratisch dominierten Gesellschaft zu kompensieren.

Erwähnt seien schließlich zwei parallel zur Errichtung von Vaux-le-Vicomte erschiene Texte, welche die Entscheidung Fouquets für eine Literarisierung seines Anwesens zusätzlich befeuert haben mögen. Es handelt sich zum einen um die *Promenades de Richelieu* (1653) von Desmarets de Saint-Sorlin⁴⁴⁸ und zum anderen um eine Beschreibung der Fresken des Appartement d'été von Anna von Österreich im Palais du Louvre aus der Feder von Ascanio Amalteo (1657).⁴⁴⁹

Bei den *Promenades de Richelieu* von Jean Desmarets de Saint-Sorlin⁴⁵⁰ handelt es sich um eine theologisch-spirituelle Reflexion, die in acht Promenaden vor der Kulisse des Schlosses Richelieu im Poitou entwickelt wird. Sieben Promenaden situieren sich

lignage et par leur fidélité sans faille, remarquables en temps de guerre comme en temps de paix, ils ont tenu les plus hautes charges du royaume et brillent également de la pourpre du manteau romain« (S. 222); »Cependant cette vieille demeure, ce foyer ancestral et ses toits prêts à s'effondrer m'attendrissent. Il me plaît de voir les parties hautes du château que la famille de Longueil, illustre par ses hauts faits, fonda il y a plus de deux cent ans« (S. 224); »Et quand, dans le bonheur, tu aura dépassé l'âge de Nestor, puisse ton fils, dont Sagesse a façonné l'esprit, te succéder, et inculquer aux générations à venir la vertu particulière et les mœurs de vos ancêtres« (S. 225).

445 »[...] [E]t comme le serpent devenant raide se dégage de sa vieillesse, comme l'oiseau de Phœbus renaît de sa mort, à la mort de la demeure primitive, surgit une nouvelle demeure, et tu crées un foyer destiné à rester pour les générations futures.« Ebd., S. 224.

446 Vgl. Loskoutoff 2006, S. 748–751.

447 Eine solche Akzeptanz scheint Longueil, trotz zwischenzeitlicher Ungnade 1654–1655, weitgehend gelungen zu sein, wie die Verheiratung seiner Tochter in die Familie der Soyecourt zeigt. Vgl. Loskoutoff 2006, der Schloss Maisons in diesem Kontext als einen »point de jonction entre la robe et l'épée« (S. 751) sieht.

448 Vgl. Desmarets de Saint-Sorlin 1653.

449 Vgl. Amalteo 1657, in Teilen publiziert bei Bodart 1975, S. 45–49.

450 Desmarets de Saint-Sorlin hatte bereits in der Kulturpolitik Kardinal Richelieus eine tragende Rolle gespielt und wurde anschließend Intendant de la Maison et des affaires von Richelieus Großneffen. Dies erlaubte ihm, mehrere Jahre auf Schloss Richelieu zu verbringen. Vgl. Farhat/Aligny 2011, S. 332.

im Außenraum, während das letzte Kapitel die Kunstsammlung in den Innenräumen beschreibt. Der Ort fungiert in erster Linie als Inspiration und erfährt eine spirituelle Erhöhung, ohne dass ein reales Abbild der Schlossanlage intendiert war.⁴⁵¹ Auch überwiegt im Gegensatz zu den Schriften für Fouquet der Eigenwert des poetisch-christlichen Gedichts weit über die panegyrischen oder ekphrastischen Passagen, die sich hauptsächlich im Rahmen der Beschreibung der Kunstsammlung finden. Eine deutlichere Glorifizierung von Richelieu und seinem Schloss verfolgte Desmarests in einer kurzen Passage in seiner Komödie *Les Visionnaires*, die noch zu Lebzeiten Richelieus 1637 erschien.⁴⁵² Der fiktive Rahmen in Form einer weitgehend zusammenhanglos in die Handlung eingeschobenen Erzählung ähnelt jenem von Scudéry's Besichtigung von Vaux-le-Vicomte. Vorhöfe, Innenräume und der Garten mit seinen Wasseranlagen und Brunnenkulpturen werden mit dem offenkundigen Ziel beschrieben, das Schloss bekannter zu machen. Zwar sind Desmarests literarische Verarbeitungen unter literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten für die unter Fouquet schreibenden Autor*innen von geringem Interesse, doch scheint das Konzept der kunstpolitisch motivierten Verbindung von Literatur und Schloss insbesondere vor dem Hintergrund von Richelieus Vorbildfunktion für Fouquet relevant.

Ein unmittelbarer Anstoß ist hingegen in Ascanio Amalteos Text zum Appartement d'été im Louvre⁴⁵³ zu vermuten, in dessen Einleitung Fouquet in der Reihe der 31 genannten Persönlichkeiten erscheint.⁴⁵⁴ Amalteos Schrift erhebt auf 66 Seiten ausschließlich die Fresken in den Räumen zum Gegenstand der Betrachtung. Die Kapitel setzen jeweils mit einer Bildbeschreibung ein und widmen sich anschließend in Gedichtform dem Lob einer einzelnen Person aus dem Umkreis des Hofes. Deren Bedeutungshierarchie gibt die Reihenfolge von Amalteos Besprechung der Räume vor, nicht etwa eine zu erwartende zeremonielle Bewegung oder räumlich definierte Hierarchie des Ortes. Hierin deutet sich bereits an, dass die Malereien in erster Linie als Vorwand zur Entwicklung der personalisierten Lobpreisungen dienen.⁴⁵⁵ Ein André Félibiens vergleichbares Interesse an künstlerischer Umsetzung, Raumwirkung und ikonographischem Bedeutungsgehalt ist nicht zu erkennen.

So bleibt festzuhalten, dass zwar die Vielfalt der seit der Mitte des 16. Jahrhunderts verstärkt entstehenden Begleittexte zu Schlossanlagen und Ausstattungsprogrammen

451 Vgl. näher ebd., S. 330, 333–342.

452 Vgl. Desmarests de Saint-Sorlin 1995, S. 83–93 (Acte III, 5). Siehe auch Lancaster 1945, S. 167–172.

453 Seit 1646 in Paris, bewegte sich Amalteo im Umkreis von Mazarin, der auch als erster Adressat des Textes gelten kann. Die Fresken wurden 1655–1657 von Giovanni Francesco Romanelli während seines zweiten Parisaufenthalts ausgeführt. Beteiligt waren für den Stuck Michel Anguier, Pietro Sasso und vermutlich François Girardon. Vgl. Bresc-Bautier/Fonkenell 2016, S. 330–333.

454 Er wird gemeinsam mit Abel Servien genannt, der zu diesem Zeitpunkt das Amt der Surintendance de finances gemeinsam mit Fouquet innehatte. Vgl. Amalteo 1657, in: Bodart 1975, S. 46.

455 Vgl. Oy-Marra 2006, S. 148.

4.4 Die Texte im zeitgenössischen Vergleich

für die Schriften zu Vaux-le-Vicomte einen großen Fundus aufzunehmender Ansätze bereit hielten.⁴⁵⁶ Im Verhältnis zu den französischen Texten erweist sich das Konvolut für Fouquet jedoch als systematisierter und ambitionierter: In direktem Rückgriff auf die in Italien erprobten Vorgehensweisen übertraf er seine französischen Vorgänger in der Ausweitung und Nutzbarmachung der Möglichkeiten literarischer Sinnkonstitution und medialer Verbreitung.

⁴⁵⁶ Erwähnenswert ist auch das Beispiel der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Galerie im Schloss Thorigny-sur-Vire in der Normandie, die 1651–1653 von Claude Vignon im Auftrag der besitzenden Familie Matignon ausgemalt wurde. In elf Historienbildern verbildlichte die Galerie die Höhepunkte der Familiengeschichte, die über eine Verschriftlichung weitere Verbreitung erfahren sollten. Mit einer Beschreibung durch den verantwortlichen Künstler und einem anonymen Gedicht existieren zwei formal und inhaltlich variierende Begleittexte. Claude Vignon widmete sich in erster Linie der Entschlüsselung der Allegorien sowie der Erläuterung der vermalten Ereignisse und stellte darüber hinaus seine eigene künstlerische Leistung in den Mittelpunkt. Das Gedicht löste sich von der Bildbeschreibung und verarbeitete die dargestellten Ereignisse. Das direkte Lob auf den Auftraggeber blieb in beiden Schriften sehr verhalten, doch konnten über den kommunizierten künstlerischen Anspruch der Galerie und die inhaltliche Verbreitung der glorifizierten Familiengeschichte die repräsentativen Bedürfnisse der Matignons erfüllt werden. Vgl. Kirchner 2001, S. 138.

TEIL II

ORDNUNG UND ILLUSION: DIE AUSSTATTUNG DES AUSSENRAUMS

1 ZUM PLASTISCHEN SCHMUCK DER VORHÖFE UND FASSADEN

Vaux-le-Vicomte wurde wiederholt als »Gesamtkunstwerk« charakterisiert, ein Begriff, der – ungeachtet seines Anachronismus¹ – den Versuch vermittelt, eine bis heute spürbare Wirkungsabsicht zu fassen. Entgegen einer Unterteilung in räumlich abgeschlossene Einheiten wurden in Vaux-le-Vicomte deren Ineinandergreifen und eine vielfach dialogische Beziehung der gestalterischen Mittel favorisiert. Architektonische Grenzen erscheinen bewusst durchlässig,² Dekorelemente sind im fließenden Übergang eingesetzt. Dabei erweist sich das absichtsvolle Spiel mit der Wahrnehmung als leitgebend, insbesondere in Form von sich stetig erneuernden visuellen Perspektiven und Effektsteigerungen. Eine entsprechende Inszenierung setzt bereits mit der Annäherung an das Anwesen ein³ (Abb. 1): Beidseitig der Vorhöfe angelegte Wirtschaftsgebäude lassen das Hauptgebäude aus der Distanz optisch verkleinert wirken, zusätzlich verstärkt durch die zurücktretende Fassadenmitte der Hofseite. Wohl kaum als Bescheidenheitsgestus zu begreifen,⁴ ermöglichte jene zunächst relativ zurückhaltende Wirkung eine anschließende graduelle Erweiterung des Blicks und effektvolle Steigerung der visuellen Eindrücke.

In den Vorhöfen und an den Fassaden der Gebäude wurde auf ein konventionelles Schmuckrepertoire zurückgegriffen, in dem jedoch einige leitmotivisch in Vaux-le-Vicomte verfolgte Themen bereits angelegt sind. Im Wesentlichen zielte die Ausstattung auf eine typologische Einordnung des Schlosses in eine antike und neuzeitliche Landhaustradition. Dies vermittelt sich bereits über die von Mathieu Lespagnandelle ausgeführten (mehrheitlich unvollendet gebliebenen) acht steinernen Doppelhermen,

1 Die Idee des »Gesamtkunstwerks« wurde zuerst von Richard Wagner geprägt und wiederholt auch für die Epoche des Barock verwendet, dann im Sinne einer Synthese verschiedener Kunstgattungen zu einer sinnlichen Gesamtwirkung mit übergreifendem Bedeutungsgehalt. Eine begriffstheoretische Reflexion im Hinblick auf die rückwirkende Verwendung des im Zeitgeist um 1900 geprägten Begriffs fand mehrheitlich nicht statt. Vgl. näher Euler-Rolle 1993.

2 Madeleine de Scudéry hebt bspw. die Blickdurchlässigkeit des Haupteingangs hervor, wodurch die Sicht durch das Vestibül über den Grand Salon bis in den Garten führt: »[...] [O]n voit au milieu du Palais vn grand vestibule à trois arcades magnifiques, [...] qui laissent penetrer la veuë à trauers toute l'épaisseur de ce Palais, par trois autres arcades, opposées aux trois premieres, & trois autres encore opposées à ses secondes; de sorte que voyant le Ciel par ces diuerses ouuertures, cét obiet en est bie[n] plus agreable.« M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1102. Vgl. zum Thema architektonischer Grenzen auch Schütte 1997, S. 165.

3 Die blickdurchlässige Konstruktion des begrenzenden Eisengitters interagiert, je nach Standort, mit der dahinter sichtbaren Schlossfassade. Vgl. <https://www.bildindex.de/document/obj20385659> [26.7.2021]. Hazlehurst hat die visuellen Effekte anhand einer Serie von Photographien anschaulich gemacht. Vgl. Hazlehurst 1980, S. 25–28.

4 So interpretiert bei Warncke 1997, S. 164.

1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden



Abbildung 1. Schloss von Vaux-le-Vicomte, Ansicht der Hofseite, um 1653–1661

die das beidseitig des zentralen Eingangsportals angelegte Eisengitter⁵ schmücken und eine Reihe bekannter Götterfiguren darstellen (Abb. 2).⁶ Das Motiv der Herme evozierte antike Traditionen: Zurückgehend auf antike Überlieferungen wurden Hermen üblicherweise an Grenzpunkten aufgestellt und avancierten im neuzeitlichen Rekurs auf die antiken Vorbilder zu einem weit verbreiteten Bestandteil der Maisons de plaisance.⁷ Der sich in Vaux-le-Vicomte anschließende erste Vorhof wird von den Fassaden der angrenzenden Nebengebäude, einer niedrigen Mauer und freistehenden

5 Das Gitter wurde 1660 von Claude Vénard angefertigt. Vgl. *Estat des ouvrages qui ont été faitz et livrez par Claude Venard, maître serrurier a Paris, pour Monseigneur le procureur general dans sa maison et chateau de Vaux-le-Vicomte depuis le mois de juin 1660 jusques au mois de aoust 1661*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VII, S. 217.

6 Anhand ihrer Attribute zweifelsfrei benannt werden können Herkules, Apoll, Minerva, Ceres, Flora, Merkur und ein Faun, so bereits erkannt von Anatole de Montaiglon in Grézy 1861, S. 23. Howald 2011, S. 91, vermutet darüber hinaus Darstellungen von Saturn, Juno, Jupiter und Venus. Lespagnandelle hatte auf Anweisung des Schlossverwalters Bénigne Courtois den Stein aus Saint-Leu d'Esserent geholt, einer beliebten Bezugsquelle von Baumaterial für das Pariser Umland. Vgl. Noël 1970, S. 163–177. Für drei mit fünf Fuß angegebene Büsten erhielt Lespagnandelle insgesamt 1.200 livres. Nur zwei der ausgeführten Skulpturen waren 1661 bereits am Gitter angebracht. Vgl. *Mémoire des ouvrage dont j'e n'ay de marchés que verbalement* [30. September 1662], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe IX. I, S. 223; *Mémoire du desboursés que j'ay fait tant pour des outils que pour un voiage a St-Leu que pour argen déboursés*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe IX, S. 225.

7 Vgl. zur Aufstellung von Hermen in antiken und neuzeitlichen Anwesen auf dem Land Hanke 2008, S. 63.

1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden



Abbildung 2. Vaux-le-Vicomte, Doppelhermen an der Grille d'entrée, Mathieu Lespagnandelle, Stein aus Saint-Leu, 1660–1661 (unvollendet)

Triumphbögen beidseitig eingefasst,⁸ wodurch der Blick ganz auf das, so Madeleine de Scudéry, »sur vne montagne d'Architecture«⁹ erscheinende Hauptgebäude fokussiert wird. Das Motiv des freistehenden Triumphbogens wird von den Fassaden der Nebengebäude vorweggenommen, denen jeweils drei Arkaden vorgeblendet sind, die schlicht mit flacher Bandrustika und ohne weitere Ordnungselemente gestaltet sind. Der skulpturale Schmuck bleibt mit marmornen Büsten auf Piedestalen zwischen den Rundbögen und darüber aufgestellten Flammenvasen zurückhaltend. 1665 werden insgesamt »quatorze bustes de marbre blanc moderne de deux pieds et demy de hault y compris leurs pieds douches«¹⁰ für je 100 livres genannt, bei denen es sich um antike Persönlichkeiten, teils Kopien nach berühmten antiken Kunstwerken,¹¹ handelt. Ein dezenter Verweis auf Fouquets Kunstkenntnis ist hier bereits eingeschrieben.

⁸ Eine Beschreibung der architektonischen Gestaltung der Vorhöfe auch bei Brattig 1998, S. 66–71.

⁹ M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1100.

¹⁰ Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 70. Die Angabe bezieht sich auf die »quatre faces des pavillons«, womit offenbar die Nebengebäude gemeint sind, da im Anschluss die Büsten am Hauptgebäude »au pourtour du chateau« beschrieben werden (ebd.). Bei den heute an den Fassaden der Nebengebäude aufgestellten Büsten handelt es sich um Kopien; einige erhaltene Originale werden im Schloss aufbewahrt.

¹¹ So findet sich bspw. eine Kopie nach dem sogenannten *Sterbenden Alexander*, Kopf eines sterbenden Giganten, aus dem 2.–1. Jahrhundert v. Chr. (heute in der Gallerie degli Uffizi in Florenz, INV 338).

1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden

Bleibt der skulpturale Schmuck in den Vorhöfen relativ konventionell, gilt dies nicht für die über die Triumphbögen erfolgten architektonischen Akzentsetzungen. Der Triumphbogen als antike Würdeformel und seigneurales Hoheitszeichen war in erster Linie Bestandteil einer herrscherlichen Repräsentation. Seit der Frühen Neuzeit findet er sich insbesondere in ephemerer Form anlässlich von Stadteinzügen, ohne sich in einer »privaten« Architektur zu etablieren. In Vaux-le-Vicomte musste das Motiv – welches sich von an die Fassade gebundenen hin zu freistehenden Triumphbögen steigert – das dem Minister zugestandene Decorum strapazieren und es liegt folglich nahe, es als direkte Reminiszenz an den König zu lesen. Nur in Bezug auf den König scheint die Legitimation einer solch genuin herrschaftlichen Architektursprache überhaupt denkbar.¹² Der spärliche Schmuck deutet eine zumindest graduelle Zurücknahme an, schließlich war der Triumphbogen traditionell Träger komplexer Bildprogramme. Über eine Nobilitierung des Ortes hinaus sollten die Triumphbögen offenbar den architektonischen Rahmen für die zeremonielle Passage des Königs bilden, weisen das Schloss schon in den Vorhöfen als ihm würdig und in ihrer steingewordenen Form als ihm dauerhaft zur Verfügung stehend aus.

Der riskante Umgang mit dem Decorum setzt sich in der architektonischen Gestaltung der Fassaden des Hauptgebäudes fort. Dort entschied Louis Le Vau für eine Kolossalordnung, womit er die Anverwandlung einer explizit königlichen Architektursprache vollzog. Bereits für die Pariser Hôtel-Bauten der aufgestiegenen Regierungs- und Finanzeliten hatte Le Vau die Kolossalordnung beansprucht.¹³ Anschließend fügte er in Le Raincy für Jacques Bordier und in Vaux-le-Vicomte das Motiv der Bandrustika hinzu. In Vaux-le-Vicomte übertrug Le Vau die Bänderung auf die gesamte Wand und legte flache Kolossalpilaster darüber – er entwickelte so über mehrere Etappen hinweg eine innovative Fassadengestaltung, die sich sichtbar von einer königlichen Bautradition ableitete.¹⁴ In der architektonischen Zeichensetzung wurden in Vaux-le-Vicomte folglich Innovation und dynastische Erinnerungswerte kombiniert,¹⁵ was in ein Spannungsverhältnis zu Fouquets gesellschaftlichem Status treten musste.

In der Fassadenskulptur setzen sich die antikisierenden Gestaltungselemente und eine Charakterisierung als *Maison de plaisance* fort. Flachreliefs über den Fenstern zeigen Trophäensammlungen aus Kunst, Wissenschaft und Jagd; Medaillons mit Profilansichten

12 Vgl. Rath 2011, S. 178. Rath vermutet, dass man mit der an sakraler Architektur orientierten Gestaltung der Stallungen in Schloss Maisons auf die in Vaux-le-Vicomte umgesetzte Hoheitsarchitektur reagierte und diese zu übertreffen versuchte.

13 So für die Pariser Hôtels particuliers Lambert, Saintot, de Lionne und Tambonneau. Als Legitimation diente Le Vau insbesondere Palladio und dessen Rückgriff auf eine antik-römische Privatarchitektur. Vgl. Melters 2011, S. 7; Cojannot 2012, S. 158–159.

14 Vgl. Melters 2011, S. 7.

15 Vgl. zu architektonischer Zeichensetzung in erinnerungsstiftender Absicht, vornehmlich in fürstlichen Residenzschlössern, Schütte 2003, insbesondere S. 131–134.

1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden

antiker Persönlichkeiten¹⁶ und ein Metopenfries über den Eingangsportalen sowie marmorne Büsten auf Höhe beider Geschosse¹⁷ nehmen antikisierende Dekorelemente auf, wie sie insbesondere seit dem 16. Jahrhundert Verbreitung gefunden hatten.¹⁸ Bestimmend ist darüber hinaus die heraldische Symbolik: Zum Hof geben über den Fenstern angebrachte Relieffelder mit stilisierten Löwen und Eichhörnchen-Medaillons Fouquets Wappenelemente wieder; teils werden die verschlungenen Chiffre von Fouquet und seiner Frau dargestellt. Auch der über den Eingangsportalen entlanglaufende Metopenfries zeigt in alternierenden Flachreliefs Fouquets Chiffre und das *écureuil rampant*. Im Fronton (Abb. 3) ist, nun in freierer Gestaltung, erneut Fouquets Wappen dargestellt, flankiert von zwei Löwen und spielenden Putten, ergänzt durch Marquiskrone und einen mit Federn verzierten Helm als Zeichen von Fouquets erworbenen Titeln.¹⁹ Solcherart Darstellungen der Wappenelemente waren gerade am Eingangportal von Schlossbauten ein in der Zeit übliches Motiv²⁰ und kommunizieren eine Inanspruchnahme des Ortes als Familiensitz. Den mit den Putten spielenden Löwen und Fruchtgirlanden ist zusätzlich der Verweis auf Vaux-le-Vicomte als paradisischen und friedfertigen Ort eingeschrieben,²¹ gleich den beiden freiplastischen, auf dem Fronton

16 Die Zwickelfelder in den Archivolten schmücken sechs paarweise angeordnete Medaillons; von links nach rechts: männliches Profil mit Brustpanzer und Helm (Inchrift: ALEXANDER), weibliches Profil (Inchrift: SCRIBONIA AUGUSTI UXOR), nicht identifizierbare Person (ohne Inchrift), männliches Profil (Inchrift: C. MARIUS VII CO[N]S[UL]), männliches Profil mit Brustpanzer (Inchrift: HADRIANUS AUG[USTUS] CO[N]S[UL] III P[ATER] P[ATRIAE]), weibliches Profil (Inchrift: IULIA C. CAESARIS F[ILIA] POMPEI UXOR). Übernommen von Brattig 1998, S. 76, Anm. 263. Die Medaillons wurden im Inventar als modern klassifiziert und auf je 70 livres geschätzt. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 70.

17 Das Inventar nennt »vingt bustes tant antiques que modernes«; der Schätzwert entspricht mit 100 livres jenem der Büsten an den Nebengebäuden. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 70. Es überrascht, dass der Wert zwischen modernen und antiken Büsten nicht variiert.

18 Bildnisreihen antiker Persönlichkeiten in Form von Büsten oder münzabhängigen Profilbildnissen entwickelten sich seit dem 16. Jahrhundert zu einer modischen Konvention. Beliebt war eine kanonische Auswahl der zwölf suetonischen Kaiser, doch auch davon abweichende Serien finden sich an zahlreichen Anwesen. Vielfach lag das Augenmerk mehr auf dem Material als auf einer bedeutungstragenden Ikonographie und sind Bezugnahmen auf antike Vorbilder nicht immer eindeutig. Vgl. Fittschen 2006. Vollständig erhaltene Medaillonreihen existieren bspw. am Schloss von Oiron oder am Hôtel d'Alluye in Blois; in Teilen überliefert sind sie für die Schlösser in Gaillon, Assier, Valencay und Madrid. Vgl. Prinz 1985, S. 322–323.

19 Fouquet besaß die Titel des *Vicomte de Melun et de Vaux* und des *Marquis de Belle-Île*.

20 Eine vergleichbare Darstellung des Wappens mit zwei Löwen befand sich bspw. im Fronton von Schloss Berny, wie aus den Versen von Tristan l'Hermite und einer Beschreibung von Denis II Godefroy geschlossen werden kann: »[...] [D]eux Lyons qui dessus cette entrée / Semblent commis à garder ce chasteau, / Les ongles atachez sur les armes d'Astrée.« Tristan l'Hermite 1967, S. 175; »[...] un fort beau portique soustenant un Lion de chasque costé couuret et des armes du Seigneur [...]« Godefroy 1636, fol. 39r.

21 Scudéry deutet die Szene als Zeichen der Unschuld: »On voit au milieu du Vestibule deux tres-belles figures de ieunes enfans qui domptent des Lions, pour tesmoigner que l'innocence vient à bout de tout [...]« M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1102.

1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden



Abbildung 3. Vaux-le-Vicomte, Fronton zur Hofseite, Charles Le Brun (Entwurf) und Michel Anguier (Skulptur), um 1657–1659



Abbildung 4. Charles Le Brun, Vorzeichnung für den Fronton von Vaux-le-Vicomte zur Hofseite, um 1657/58, schwarze Kreide, braune Feder und Tinte, braun laviert, 18,5 × 44,9 cm. Musée du Louvre, Paris

1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden

lagernden Skulpturen, die den Blick auf sich ziehen. Apoll Musagetes und Kybele weisen das Schloss im Vorgriff auf die Innendekoration als Sitz der Musen und – über Kybele als Erdenmutter – Ort der Fruchtbarkeit aus.²²

Eine Darstellung der Genese der skulpturalen Gestaltung des Frontons erlaubt es, die kooperierende Arbeitsweise der in Vaux-le-Vicomte tätigen Künstler zu veranschaulichen und zeigt zugleich die mit Vorsicht zu ziehenden Grenzen deren einzelner Kompetenzbereiche auf.²³ Von Louis Le Vau kam der erste Impuls für die Bauplastik, wie aus seinen im Jahr 1656 von Fouquet gegengezeichneten Aquarellen²⁴ der beiden Fassaden abzulesen ist. Der Entwurf der Hoffassade zeigt bereits Profilmedaillons in den Zwickelfeldern der Archivolten, Fouquets Wappen im Fronton und darauf lagernde freiplastische Figuren. Ebenso sind Metopenfries, die Relieffelder über den Fenstern und die freistehenden Büsten vorgesehen. Die detailliertere Ausarbeitung oblag anschließend offenbar Charles Le Brun, wie eine Vorzeichnung zum Fronton der Hoffassade schließen lässt (Abb. 4). Le Brun erweiterte Le Vaus Entwurf um Marquiskrone und die mit Löwen spielenden Putten und Fruchtgirlanden, die nun die gesamte Fläche des Giebels ausfüllen, und ergänzte zudem die Attribute der auf dem Fronton liegenden Figuren Apoll und Kybele. Ausführender Künstler war Michel Anguier, der Le Bruns Entwurf zwar beibehielt, jedoch in zahlreichen Punkten variierte. Ob die Veränderungen auf eine überarbeitete Zeichnung Le Bruns zurückgehen oder von Anguier selbst eingebracht wurden, ist ebenso unklar wie die Rolle Fouquets, der eventuell Änderungswünsche formulierte.²⁵ Eine nicht erhaltene Zeichnung, die Anguier auf Anweisung Fouquets anfertigte und in einem Mémoire erwähnt, lässt das eigenständige Arbeiten des Skulpteurs vermuten.²⁶

In der Ausführung realisierte Anguier vier Putten²⁷ und ersetzte die beiden Girlanden mit überquellenden Füllhörnern. Auch die auf dem Fronton sitzenden Figuren, zwischen Juli und Oktober 1659 aufgestellt,²⁸ wurden geringfügig verändert: Die sich

22 Der Bericht von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg, der Vaux-le-Vicomte 1667 besuchte, liefert ein anschauliches Beispiel für die oftmals missverständliche Wahrnehmung des Gesehenen seitens der Besucher*innen. Darin heißt es zum Fronton: »[...] [U]ber dem thor siehet mann sein [d. i. Fouquet] bildnüß welches von zween Engeln mitt einer Königlichen Crone gezieret wird [...].« Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57.

23 Vgl. auch Kerspern 1990, S. 144, sowie den Beitrag von B. Gady zu Cat. 82 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 220.

24 Vgl. *Élévation de la façade sur jardin du château de Vaux-le-Vicomte* (1656), Archiv in Vaux-le-Vicomte, <https://g.co/arts/kPhfGLMtXcMHYLj8> [26.7.2021], und *Élévation de la façade sur cour du château de Vaux-le-Vicomte* (1656), Archiv in Vaux-le-Vicomte, <https://g.co/arts/UFGA6AKb11AED7Pt8> [26.7.2021].

25 Bénédicte Gady vermutet, dass Le Bruns erhaltene Zeichnung für eine Präsentation des Projekts vor Fouquet verwendet worden sein könnte. Vgl. B. Gady zu Cat. 82 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 220.

26 Vgl. *Mémoire de Michel Anguier portant énumération de travaux exécutés par lui pour Fouquet et qui n'ont pas encore été payés* [1660], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VIII, I, S. 221.

27 Madeleine de Scudéry nennt in ihrer Beschreibung nur zwei Putten, orientierte sich also vermutlich an Le Bruns Entwurf. Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1102.

28 »Plus, pour retenir les grandes figures, qui sont sur le grand fronton au haut du grand perron proche les fenestres de la chapelle, j'ay livré au sculteur, M. Andier, huit arpons et huit crampons [...].« *Mémoire*

hinter den Figuren häufenden Attribute sind verschwunden – einzig ein Globus ist unter Apolls linken Arm gerückt – und die Objekte in ihren Händen haben die Seite gewechselt. Lagerten die Figuren in Le Bruns Entwurf noch in entspannter Haltung mit aufgestützten Armen auf dem Giebel, sitzen sie in Anguiers Ausführung aufrecht und stolz darauf. Die gestraffte Haltung korrespondiert mit den in die Ferne gerichteten Blicken und transportiert Souveränität und Selbstbewusstsein im Rückgriff auf allgemein verständliche Darstellungsmuster einer herrschaftlichen Ikonographie. Die nun erhabene und heroische Wirkung der Figuren muss Fouquets Erwartungen entgegengekommen sein. Das Beispiel des Frontons legt nahe, dass dem ausführenden Skulpteur nicht nur der Part der getreuen Umsetzung einer Vorlage des leitenden Künstlers zukam und Le Brun offensichtlich nicht den gesamten Entstehungsprozess der Skulpturen im Außenraum kontrollierte.²⁹ Vielmehr scheint Anguier von einem ihm zugestandenen kreativen Freiraum Gebrauch gemacht zu haben. Es bestätigt sich, dass das in der Zeit verbreitete Arbeiten eines Bildhauers nach Vorlage eines Malers oder Architekten nicht mit einer bedingungslosen Abhängigkeit des Ersteren gleichzusetzen ist, ebenso wenig wie ein Abweichen von der Vorlage als außergewöhnliche Unabhängigkeit gewertet werden muss.³⁰ Heute zeigt das Fronton das Wappen der Choiseul-Praslins, so dass auch weitere nachträgliche Eingriffe nicht gänzlich auszuschließen sind.³¹

Die Gartenfassade (Abb. 5) wiederholt in ihrem plastischen Schmuck mit wenigen Variationen die formalen Gestaltungsprinzipien der Hoffassade, so in den antikisierenden Medaillons über den Eingängen an dem nun konvex zum Garten geformten Vorbau,³² marmornen Büsten auf Höhe beider Geschosse und vierzehn über den Fenstern

des ouvrages de serrurerie faitz et fournis pour le chateau de Vaux-le-Vicomte par Louis Hanicle, maistre serrurier à Paris, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VI, S. 214.

29 Siehe auch B. Gady zu Cat. 82 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 220.

30 Jennifer Montagu stellt in diesem Zusammenhang treffend fest: »The legend of his [Le Bruns] artistic dictatorship is so pervasive that one has tended to regard as a sign of daring independence any departure from his drawings, whereas it would be more just to condemn as imaginative poverty the tame subservience with which some lesser sculptors followed his directions line for line. In the cases where they were free to do so, which is to say the vast majority of cases, sculptors [...] could and did improve upon their model.« Montagu 1976, S. 94.

31 Weitere aussagekräftige Dokumente zu an den Fassadengestaltungen beteiligten Künstlern liegen nicht vor. Eugène Grésy erwähnt – sich auf Fouquets Verteidigungsschrift berufend – im Kontext der Reliefs Nicolas Lemort, einen bretonischen Bildhauer, der unter Fouquets Gläubigern als »sculpteur de vacation« genannt wird. Vgl. Grésy 1861, S. 14. Lemort stirbt wenige Tage vor dem Fest am 17. August 1661. Der »vacation«-Zusatz deutet auf eine Anstellung zum Tagessatz hin, weshalb eine Beteiligung am bauplastischen Schmuck vermutet werden kann. Siehe auch Howald 2011, S. 85, Anm. 30.

32 An der Gartenfassade erscheinen von links nach rechts: männliche Büste im Profil (Inscription: DIVI IULI), männliche Büste im Profil (Inscription: SCIPIO), männliche Büste im Profil mit Schuppenpanzer und Helm (ohne Inscription), männliche Büste im Profil (Inscription: DIVUS AUGUSTUS PATER [PATRIAE]), weibliche Büste mit Kopf im Profil und mit einer entblößten Brust (Inscription: CLEOPATRA), männliche Büste im Profil (Inscription: ANIBAL). Übernommen von Brattig 1998, S. 78, Anm. 267.

1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden



Abbildung 5. Schloss von Vaux-le-Vicomte, Ansicht der Gartenseite, um 1653–1661

angebrachten Flachreliefs; hinzu kommt eine Bekrönung mit acht Flammenvasen. Auf Höhe der ersten Etage sind über dem Eingang vier freistehende Skulpturen vor ionischen Pilastern und Rundbögen aufgestellt, deren Ausführung ebenfalls Michel Anguier zugeschrieben wurde, was indes mangels aussagekräftiger Quellen hypothetisch bleiben muss.³³ Die Attribute der Allegorien erlauben eine Benennung von Sapientia mit Buch und Lampe, Fidelitas mit Schlüssel und Hund sowie einer muskulösen Stärke mit auf einem Felsstück aufgestützter Hand und strengem Blick. Die Skulptur zwischen Weisheit und Treue hat ihr Attribut verloren und kann nicht mehr identifiziert werden. Ganz offenkundig wurden Tugenden verbildlicht, die auf Nicolas Fouquet zu beziehen sind und insbesondere mit Treue und Stärke in der Innendekoration entwickelte Themen aufgreifen, so wie auch die Attribute des Herkules in den beiden äußeren Flachreliefs hinter den Skulpturen.³⁴ Dargestellte Äpfel verweisen auf die Hesperiden und damit

³³ Basis dieser Zuschreibung war hauptsächlich der von Anguier vielfach verwendete *pietre de vernon*. Guillet de Saint-Georges erwähnt die Skulpturen in seiner Lebensbeschreibung von Anguier nicht. Im Inventar werden sie als »quatre figures de semblables pierre [...] de huit pieds ou environ« beschrieben und auf jeweils 500 livres geschätzt. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 72.

³⁴ Zu den dargestellten Herkulesattributen zählen sich überkreuzende Keulen sowie ein Eber- und ein Löwenkopf in Anspielung auf zwei von Herkules' Taten: das Einfangen des Erymanthischen Eber und die Erlegung des Nemeischen Löwen.

auf eine Tat des Herkules, parallelisieren zudem deren in der Mythologie gerühmter Garten dezent mit jenem in Vaux-le-Vicomte. Auf dem mittleren Flachrelief werden, neben einer nicht vollendeten Inschrift, königliche Insignien neben Fouquets Heraldik platziert, um die Nähe des Ministers zum Königshaus zu unterstreichen.

Das Fronton zum Garten zeigt eine weibliche, geflügelte Allegorie, umgeben von hauptsächlich musischen Attributen und zwei heute leeren Schilden, die einst die Wappen von Fouquet und vermutlich Marie-Madeleine de Castille schmückten. Eine eventuelle konzeptuelle Beteiligung Le Bruns, wie an der Hoffassade der Fall, ist nicht nachzuweisen. Guillet de Saint-Georges nennt Thibault Poissant als ausführenden Künstler und bezeichnet die Allegorie als *Renommée*.³⁵ Diese Benennung wird anhand einer François Bourlier zugeschriebenen Zeichnung verständlich, die Teil des sogenannten *Album Perrier* ist und das Fronton in seiner ursprünglichen Gestaltung wiedergibt.³⁶ Vermutlich im 19. Jahrhundert stark überarbeitet, hat die Figur ihren in der Zeichnung erkennbaren Lorbeerkranz und haben die Schilde ihre Motive und einstigen Bekrönungen durch eine Marquiskrone verloren. Auch die heute dargestellten Attribute weiterer Künste sind in der Zeichnung nicht in derselben Form zu sehen.

Die skulpturale Ausstattung von Vorhöfen und Fassaden bewegt sich in Vaux-le-Vicomte im Rahmen des in der Zeit Üblichen. Von Hof- zu Gartenfassade zeigt sich eine leichte Verschiebung hin zu einer personalisierteren Thematik, die sich auf Fouquets Fähigkeiten als Staatsmann bezieht. In ähnlicher Form lässt sich dieses Phänomen an der Gartenfassade von Schloss Richelieu beobachten, deren Aussagegehalt sich im Verhältnis zur Hofseite in Richtung des Schlossbesitzers verschiebt.³⁷ Konkrete Vergleiche zeitgenössischer Bauplastik zu jener in Vaux-le-Vicomte erweisen sich generell ob der wenigen erhaltenen Schlossbauten als schwierig, zudem auch Stichwerke in ihrer Detailwiedergabe selten verlässlich sind. Betrachtet man beispielsweise den erhaltenen Fassadendekor von Schloss Maisons, zeigt sich eine ähnlich hohe Bedeutung der familiären Heraldik, angereichert mit militärischen Symbolen und Trophäen, die offenbar eine Abstammung der Familie Longueil aus der Noblesse d'épée suggerieren sollten.³⁸ Antikisierende Zitate werden in Maisons deutlicher für die politische Situierung

35 Vgl. Guillet de Saint-Georges 1854, S. 327.

36 Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Album François Perrier, RF 1005, fol. 91r, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020112609> [26.7.2021]. Siehe auch B. Gady 2010, S. 499, Anm. 1398; zum *Album Perrier* vgl. Thuillier 1993, S. 20–21.

37 Vgl. Krufft 2009, S. 29–30.

38 Um die glaubhafte Unterstreichung einer alt-adeligen Abstammung bemühten sich die Longueils auch anderweitig: So wird ihre Herkunft in *Les Eloges de tous les Premiers Présidents du Parlement de Paris* von Jean-Baptiste de l'Hermite-Souliers 1645, also kurz vor Vollendung des Schlosses, als kriegerisches Rittergeschlecht, zurückgehend bis 1269 konstruiert, das erst 1518 den Waffendienst zugunsten der Präsidenschaft im Pariser Parlament aufgegeben habe. Vgl. Rath 2011 S. 102–103. Im Lobgedicht Abraham Ravauds zu Schloss Maisons finden sich ähnliche Ansätze. S. 120–121 in der vorliegenden Arbeit.

1 Zum plastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden

Longueils nutzbar gemacht;³⁹ indes erscheint der plastische Fassadenschmuck in Maisons dezent und der Architektur eindeutiger untergeordnet, wodurch er an semantischer Bedeutung verliert. In Vaux-le-Vicomte entwickeln die großen figürlichen Reliefs und freiplastischen Figuren einen hohen Eigenwert und unterstreichen ostentativ das auf Fouquet zentrierte Programm. Ähnlich zu Vaux-le-Vicomte lehnen sich auch in Maisons die Fassaden an eine königliche Bildsprache an, insbesondere über die Orientierung an der Bauplastik der Lemercier-Fassade des Louvre, die wenige Jahre zuvor von denselben Künstlern unter Jacques Sarazin geschaffen worden war. Im Verhältnis zum Louvre zeigt sich jedoch in Maisons eine in Aufwand und Motivreichtum deutliche Reduzierung,⁴⁰ so dass das Zitieren einer königlichen Formensprache in erster Linie im Kontext der Schaffung eines dem König angemessenen Ortes verstanden werden muss. Deutet sich zwar in Vaux-le-Vicomte eine ähnliche Intention an, ist Fouquets heraldische Symbolik hier wesentlich bestimmender und es lassen sich keine auf den König bezogenen visuellen Bescheidenheitsgesten erkennen. Der bauplastische Schmuck kann insgesamt als wenig innovativ eingestuft werden, sondern folgt einem seit der Renaissance etablierten Kanon konventioneller Fassadengestaltung.⁴¹ Dennoch verdient der an den Fassaden bildkünstlerisch vermittelte Auftakt in Vaux-le-Vicomte der Hervorhebung, bewegte sich Fouquet schließlich bereits hier auf einem schmalen Grad des ihm angemessenen Decorum und favorisierte eine selbstbewusste Repräsentation, die an Richelieu erinnert.⁴² In der weiteren Ausstattung ist folglich eine Steigerung und Differenzierung der Fouquet glorifizierenden Bildsprache zu erwarten.

39 Es findet sich insgesamt vier Mal die Beschriftung SPQR, womit das von Longueil seit 1642 bekleidete Amt des *Président à mortier* im Pariser Parlament in die Nachfolge der römischen Senatoren gestellt wird. Vgl. Rath 2011, S. 103–104.

40 Vgl. ebd., S. 197.

41 Vgl. Prinz 1985, S. 322.

42 Zwar ist bspw. am Torbau von Schloss Richelieu die Macht des Königs durch eine Statue Ludwigs XIII. im Feldherrengewand verbildlicht, jedoch ist Richelieu selbst mit seinem Wappen präsent und kommuniziert seinen Anspruch auf die französische Seeherrschaft durch die im Obergeschoss des Torbaus platzierten Rostrasäulen. Vgl. Kruft 1989, S. 86.

2 DAS SKULPTURENPROGRAMM IM GARTEN

2.1 Französische Gärten und die Voraussetzungen ihrer Ausstattung

Der Stellenwert des Gartens in französischen Schlossanlagen um die Mitte des 17. Jahrhunderts ist kaum zu überschätzen. Bildliche Darstellungen und zeitgenössische Beschreibungen spiegeln seine hohe Bedeutung, erheben den Außenraum nicht selten zur hauptsächlichen Attraktion des Anwesens.⁴³ Richtungweisende Innovationen in der Gartengestaltung finden sich in der ersten Jahrhunderthälfte mehrheitlich im Umfeld der neuen Eliten,⁴⁴ wo kulturelle Konkurrenzverhältnisse und damit einhergehende Bemühungen um ein gegenseitiges Übertreffen zu neuen künstlerischen Impulsen führten. Henri Sauvals Aufzählung der in seinen Augen wichtigsten französischen Gärten seiner Zeit vermittelt die Vorliebe für möglichst spektakuläre und außenwirksame Effekte:

»A St Cloud, Ervart a trouvé le moyen d'avoir un jet-d'eau de quatre-vingt-dix pieds, avec l'étonnement de l'Art & de la Nature, qui jusqu'alors n'avoient pû élever l'eau plus haut que cinquante pieds.

Monnerot l'ainé à Sevres s'est joué de l'eau avec plus d'artifice que les Romains à Tivoli & à Frescati.

La Duchesse d'Aiguillon, & le Surintendant Fouquet, à Ruel & à Vaux, ont fait plus qu'eux.

Je laisse là Essonne ou Chantemesle, si celebre par tant de machines, dont l'inventif Hesselin s'étoit servi, & tout de même Courance, qu'arrosent & embellissent quantité de canaux & de jets d'eau.

Je laisse encore la Cascade de St Cloud, quoique ce soit la plus grande & la plus magnifique qui se voye: mais je ne saurois passer Liencourt, où l'eau se joue continuellement en cent différentes manieres, & où l'on admire un pré quarré de cent arpens, entouré de deux larges canaux, & de deux allées d'arbres à quatre rangs chacune.«⁴⁵

Sauvals Liste könnte um die Gartenanlagen insbesondere der Schlösser Wideville, Petitbourg, Maisons, Meudon, Fresnes, Berny, Richelieu, Limours und weitere ergänzt werden. In den Kreisen von Königshaus und Aristokratie findet man wegweisende Gärten in den ersten beiden Dritteln des 17. Jahrhunderts hingegen kaum: Größere

43 John Evelyn bspw. widmet den Gärten große Aufmerksamkeit, während die Gebäude vielfach nur geringes Interesse hervorrufen. Vgl. Evelyn 2015.

44 Siehe auch Weber 1985, S. 87–88.

45 Sauval 1724, Bd. III, S. 51.

Anstrengungen diesbezüglich datieren mit den Gärten von Fontainebleau um die Mitte des 16. Jahrhunderts und jenen von Saint-Germain-en-Laye um die Jahrhundertwende.⁴⁶ Die Gärten in Saint-Germain-en-Laye wurden um die Jahrhundertmitte bereits wieder vernachlässigt und sogar dem teilweisen Verfall überlassen, und auch in anderen Residenzen beschränkte man sich auf punktuelle Erweiterungen, so wie beispielsweise im Jardin de la Reine in Fontainebleau durch André Le Nôtre.⁴⁷ Es scheint also, als besetzten die aufsteigenden Eliten mit ihren aufwendigen Gartengestaltungen ein vom Königshaus wenig verfolgtes Gebiet, was die Frage nach der Entwicklung eigener Repräsentationsmuster aufwirft.⁴⁸ Gärten eröffneten diverse Möglichkeiten von demonstrativem Konsum und der Generierung von Prestige, sei es über die Präsentation von Skulpturen, exotischen Bepflanzungen oder aufwendigen Wasseranlagen. Kommuniziert wurden sammlerische Erfolge sowie der Zugang zu technischem und botanischem Wissen, verbunden mit der Fähigkeit, solches umsetzen zu können. Es überrascht folglich nicht, dass der Garten zu einem Ort avancierte, in dem sich auf gesellschaftliche Distinktion zielende Strategien in besonderem Maße verdichteten.

Vaux-le-Vicomte bietet ein anschauliches Beispiel für die Bemühungen um eine herausragende und konkurrenzfähige Gartenausstattung. Gilt der von André Le Nôtre entworfene Garten (Abb. 6) heute als Meilenstein der französischen Gartengeschichte, erscheint er – man denke an die oben zitierte Aufzählung Sauvals – in der zeitgenössischen Wahrnehmung auf einer Stufe mit zahlreichen Gartenanlagen seiner Zeit. Die Ausstattung mit Skulpturen und Wasseranlagen soll daher im Folgenden nicht nur mit Blick auf ihre Funktion für Fouquets Repräsentation beschrieben, sondern auch im Kontext weiterer französischer Gärten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verortet werden. Eine solche Kontextualisierung steht in erster Linie vor der Herausforderung, zeitgenössische Gartenausstattungen zu rekonstruieren, die der Nachwelt nur wenige Spuren hinterlassen haben. Der Mangel an verwertbaren Quellen betrifft insbesondere die Gartenskulptur, die in Gartenplänen, Inventaren und zeitgenössischen Berichten kaum Berücksichtigung findet. Auch Abbildungen geben in vielen Fällen einen unvollständigen oder imaginierten Zustand wieder. Erschwerend hinzu kommt die Tatsache, dass Aufstellung und Zusammensetzung der Skulpturen variieren konnten, da sie vielerorts nicht nur Dekorationsobjekt, sondern zugleich Teil einer im Wandel begriffenen Kunstsammlung waren.⁴⁹ Die umfangreichen Quellen, die zum Garten von

46 Für einen Überblick über die gartenbaulichen Aktivitäten in Fontainebleau und Saint-Germain-en-Laye vgl. Weber 1985, S. 219–224, 258–262.

47 Vgl. Samoyault 1973/74, S. 87–92.

48 Einführend zur Frage nach aristokratischen und bürgerlichen Implikationen in der Gartenkunst vgl. Conan 2002a, S. 1–24.

49 Vermutlich auch aufgrund dieser Problematiken hat sich die kunsthistorische Forschung der Skulptur in französischen Gärten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bislang nur vereinzelt angenommen. Vgl. hierzu bereits Krause 1994, S. 42.

2.1 Französische Gärten und die Voraussetzungen ihrer Ausstattung



Abbildung 6. Schloss von Vaux-le-Vicomte, Garten, André Le Nôtre, um 1653–1661

Vaux-le-Vicomte vorliegen, stellen im Vergleich eine glückliche Ausnahme dar und lassen eine fast vollständige Rekonstruktion der Ausstattung zu.⁵⁰

Für das Verständnis französischer Gartenausstattungen des 17. Jahrhunderts ist es zunächst unerlässlich, den Blick nach Italien zu richten, wo insbesondere die römischen Kardinals- und Nepotenfamilien seit dem 16. Jahrhundert Maßstäbe gesetzt hatten. Treibende Kraft waren auch dort die Anstrengungen, die von neuen Eliten und altem Adel im Kampf um Einfluss und Öffentlichkeit mittels ihrer künstlerischen Repräsentation unternommen wurden. So spielten im frühen 17. Jahrhundert die systematische Erweiterung und Präsentation der Kunstsammlungen im Rivalitätsverhältnis insbesondere der Borghese, Farnese, Medici und Ludovisi eine entscheidende Rolle; die Sammlungsentwicklungen lassen sich oftmals in direkter Korrelation mit dem familiären Aufstieg beschreiben.⁵¹ Es waren insbesondere die Kollektionen antiker Skulpturen, die zu Ausbau und Festigung von sozialem Prestige genutzt wurden, wobei der Garten zu einem der wichtigsten Orte ihrer öffentlichkeitswirksamen Ausstellung avancierte. Um 1600 zeichnet sich in Italien in der Aufstellung antiker Skulpturen im Innen- und

⁵⁰ Für zusammenfassende Beschreibungen der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte vgl. insbesondere Cordey 1924, S. 89–98; Weber 1985, S. 89–96; Bechter 1993a; Pérouse de Montclos 1997, S. 172–177; Schulze 1999, S. 29–37; Howald 2011, S. 132–137; Bordier 2013, S. 202–205; Terreaux 2015, S. 118–121. Bei Krause 1994 findet sich bereits eine Einordnung des Skulpturenprogramms in zeitgenössische Gartenausstattungen.

⁵¹ Vgl. Kalveram 2001, S. 261–262.

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

Außenraum eine Tendenz zu einer ästhetisch-dekorativ motivierten Präsentation ab. Die gelehrte und antiquarisch orientierte Antikeninszenierung des 16. Jahrhunderts wurde von einer verstärkt unter formalen Kriterien erfolgenden Sammlungsaufstellung abgelöst, die nun auch von Künstlern entwickelt wurde.⁵²

In der Villa Borghese beispielsweise lässt sich in der ab 1616 erfolgenden Anordnung der antiken Skulpturen an den Fassaden des Casinos, in den Innenräumen und im Garten kein evidenter ikonographischer und programmatischer Zusammenhang erkennen. Vielmehr trat eine personalisierte inhaltliche Aussage hinter einer möglichst wirkungsvollen dekorativen Inszenierung der Sammlung und ihrer musealen Qualitäten zurück,⁵³ was indes nicht als Vernachlässigung der Selbstdarstellung des Villenbesitzers zu werten ist. Eine nicht zu unterschätzende Bedeutung ist neben der Herausstellung der Kunstkenner-schaft dem in Rom präsenten Geschichtshintergrund zuzuschreiben, wurden schließlich die Antiken auf römischem Boden präsentiert, wo ihnen zwangsläufig mehr Gewicht zukommen musste als der Gegenwartskunst. Über den Besitz von Antiken konnten die Kardinals- und Nepotenfamilien eine römische Verwurzelung und zugleich eine Positionierung zur Antike als Epoche im heilsgeschichtlichen Kontext formulieren.⁵⁴ Alt-aristokratische Familien betonten ihre ungebrochene familiäre Kontinuität insbesondere über auf eigenem Grund gefundene antike Objekte; die Aufsteiger hingegen, oftmals nicht ursprünglich aus Rom stammend, bemühten sich, über die umfassende Antikeninszenierung eine »Romanisierung im Dienst der Kirche [zu] vollziehen.«⁵⁵ In den römischen Villen ergab sich folglich allein durch den Bezug zum geographischen Aufstellungsort Rom eine Sinnaufladung und politisierende Interpretation, vor der eine weiterführende Programmatik in den Hintergrund trat und ohnehin mit den thematisch festgelegten Antiken schwierig herzustellen war. Die Villenbesitzer formulierten einen Anspruch auf legitime Nachfolge ihrer antiken Vorgänger, indem sie ihre Antikensammlungen präsentierten und ihre Anwesen in der Tradition antiker Villen stilisierten, ohne dafür eines kohärenten inhaltlichen Programms zu bedürfen.

Die Voraussetzungen in Frankreich waren ganz andere. Ohne Zweifel war es auch hier ein grundsätzlich angestrebter Idealzustand, Antiken nach dem Vorbild römischer Villengärten zu präsentieren, was jedoch für die Mehrheit der französischen Sammler schlicht nicht umsetzbar war.⁵⁶ Wie im Zuge der Betrachtungen von Nicolas Fouquets

52 Vgl. Reinhardt/Büchel 2001a, S. 392.

53 Vgl. Kalveram 2001, S. 267–268. Als weiteres Beispiel angeführt werden kann die Sammlung Farnese, die im 16. Jahrhundert unter Alessandro Farnese von Fulvio Orsini nach antiquarischem Interesse in Form von Studienobjekten präsentiert worden war. Der nachfolgende Odoardo Farnese ließ sie um 1600 neu ordnen, vermutlich durch Annibale Carracci. Gleiches gilt für die Aufstellung der Antiken in der Villa Ludovisi, für die vermutlich Domenichino verantwortlich zeichnete. Vgl. ebd., S. 270–271.

54 Vgl. Reinhardt/Büchel 2001a, S. 388–393.

55 Ebd., S. 393.

56 Vgl. Krause 1994, S. 43; Schnapper 1994, S. 40–41.

2.1 Französische Gärten und die Voraussetzungen ihrer Ausstattung

Ankaufspolitik bereits deutlich wurde, verlangte der Zugang zu echten Antiken, ihr Erwerb und ihre Ausfuhr aus Italien, nicht nur enorme finanzielle Mittel, sondern scheiterte ebenso an diplomatischen Hürden und fehlenden Kontakten. Die mühsam und nur vereinzelt erworbenen antiken Stücke wurden in Frankreich hauptsächlich im Innenraum präsentiert. Auch Fouquets Bruder machte auf der Suche nach passenden Statuen in Rom zuerst bei den für den Außenraum gedachten Skulpturen qualitative Abstriche, sobald er der Schwierigkeiten des italienischen Kunstmarktes gewahr wurde.⁵⁷ Das Problem des erschwerten Zugangs zu echten Antiken war nicht neu und bereits im 16. Jahrhundert selbst dem französischen König Franz I. begegnet, der aus der Not eine Tugend machte und das Defizit der Kopie in ihr Gegenteil verkehrte, wie die umfassende Reproduktionskampagne der wichtigsten Antiken des Belvedere in Bronze durch Francesco Primaticcio ab 1540 veranschaulicht.⁵⁸

Eine Gartengestaltung mit formal passenden Antiken, die möglichst auch thematisch eine zumindest lose Verbindung zeigten, blieb im 17. Jahrhundert in Frankreich ein quasi unerreichbares Ideal. Einzig Richelieu konnte, dank seiner mächtigen Position als Kardinal und Premier ministre, den italienischen Gärten mit seiner Skulpturenaufstellung in Schloss Richelieu auf Augenhöhe begegnen: Mehr als 250 Skulpturen seiner insgesamt um die 400 Objekte umfassenden Sammlung wurden dort präsentiert.⁵⁹ Richelieu nutzte seine diplomatischen Verbindungen und Kontakte in die höchsten römischen Kreise und brachte 122 antike Skulpturen in seinen Besitz, die im März 1633 in einer Lieferung von Rom auf den Weg in sein ein Jahr zuvor vollendetes Schloss gingen.⁶⁰ Die Mehrzahl der wertvollen Antiken wurde ab 1635 im Außenraum platziert, während für die Innenräume kleinere Statuen vorgesehen waren und den Gemäldesammlungen größeres Gewicht eingeräumt wurde. Die Skulpturenaufstellung konzentrierte sich auf Fassaden und Garten, wo insgesamt 177 Objekte verteilt wurden.⁶¹ Thematisch zeigte sich zwar insbesondere bei den modernen Skulpturen ein Bezug zum Garten, so über zahlreiche Naturgottheiten, aber eine inhaltliche Kohärenz oder ein Gesamtprogramm sind auch hier nicht feststellbar.⁶² Vielmehr müssen allein die Menge der Skulpturen und der große Anteil an Antiken in Verbindung mit bedeutenden zeitgenössischen Werken in der Zeit in Frankreich als einzigartig gelten. Die Sammlung kommunizierte

57 Siehe auch S. 64 in der vorliegenden Arbeit.

58 Mit den Bronzekopien entstanden autonome Kunstwerke, die in einen Paragone mit den antiken Originalen traten, sie gar übertreffen konnten und die (auch auf politischer Ebene präsente) Konkurrenz mit Rom transportierten. Zudem ermöglichte die gezielte Auswahl der reproduzierten Stücke eine Anpassung an das in Fontainebleau bereits präsente ikonographische Programm. Vgl. Tauber 2009a, S. 207–208. Zu Kopien nach antiken Skulpturen vgl. auch Schnapper 1994, S. 41–42.

59 Vgl. Martinez 2011, S. 95.

60 Im Einzelnen handelte es sich um 60 Statuen und 62 Köpfe oder Büsten. Vgl. Martinez 2011, S. 96.

61 Insgesamt 45 Skulpturen wurden im Außenraum aufgestellt, 132 an den Fassaden und 75 im Innenraum. Vgl. ebd., S. 105–107.

62 Vgl. Krause 1994, S. 42–43.

Richelieus Macht, seinen Kunstsinn und seinen Anspruch auf eine herausgehobene gesellschaftliche Stellung. Fouquet dürfte Richelieu nicht nur auf politischer, sondern auch auf kunstpolitischer Ebene nachgeeifert haben – von dessen Skulpturenbesitz war er indes sowohl in der Zahl der Objekte als auch dem Anteil der Antiken weit entfernt.

2.2 Aufstellung und Programmatik der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte

Der von André Le Nôtre konzipierte Garten in Vaux-le-Vicomte wurde von der Forschung bereits mit umfassender Aufmerksamkeit bedacht.⁶³ Seine wesentlichen Gestaltungselemente waren schon aus der ersten Jahrhunderthälfte bekannt; neu war indes ihre Kombinierung zu einer flächigen Komposition, verbunden mit einem bis dato unbekanntem und minutiös durchdachten Spiel mit Blickachsen, unerwarteten Perspektiven und optischen Effekten. Le Nôtre dachte den Garten als einen dynamischen Erlebnisraum, dessen Wahrnehmung mit der Bewegung der Besucher*innen einer steten Veränderung unterworfen war. Dabei fungierte eine die Vorhöfe, Gebäude und den Garten verbindende Hauptachse zugleich als Spiegelachse für die symmetrische Anordnung von Parterres, Brunnenanlagen und Baumgruppen. Bis zum Endpunkt der Anlage, den eine (zu Fouquets Zeiten nicht mehr aufgestellte) Kopie des Herkules Farnese markieren sollte, schneiden insgesamt vier Querachsen die Hauptachse⁶⁴ und grenzen so drei größere Areale voneinander ab, an die wiederum kleinere Parterrezonen anschließen. Die natürlichen Niveauunterschiede integrierend, ließ Le Nôtre das Gelände in mehreren Ebenen etwa 20 Meter bis zum Grand Canal abfallen und dahinter wieder ansteigen. Vom Grand Salon aus lässt sich der Garten in seiner Gesamtheit überblicken und erscheint als offener Raum, in dem der schweifende Blick nicht durch dominierende architektonische oder skulpturale Elemente gebrochen wird.

Le Nôtres Gestaltung ist das Ergebnis präziser Berechnungen von Größenverhältnissen, Sehlinien und optischen Effekten. Wissenschaftliche Erkenntnisse zu optischen Phänomenen waren in der Gartengestaltung zwar noch nicht umfassend zur Anwendung gekommen, wurden aber bereits seit dem 16. Jahrhundert für die Entwicklung von Befestigungsanlagen einbezogen. Grundsätzlich ging es um einen freien und unverstellten Überblick seitens der Verteidiger, dem ein getäuschter Blick des sich nähernden

63 Vgl. insbesondere Hazlehurst 1980, S. 17–45; Weber 1985, S. 89–96; Bechter 1993a; Bechter 1993b; Schulze 1999, S. 14–28; Brix 2005; Howald 2011, S. 125–136; Moulin 2014b. Aus dem 17. Jahrhundert haben sich zahlreiche bildliche Quellen erhalten, im Einzelnen genannt bei Weber 1985, S. 267, und Schulze 1999, S. 15.

64 Weber unterstreicht die Integration des Schlossgebäudes in die Gartenanlage und stellt bezüglich der Verzahnung von Innen- und Außenraum fest, dass die Enfilade zur Gartenseite »in gewissem Sinne als erste Querachse bezeichnet werden kann.« Weber 1985, S. 89.

2.2 Aufstellung und Programmatik der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte

Feindes gegenüberstand, der über den Aufbau der Anlage im Unklaren gelassen werden sollte. Überführt in eine spielerische Form nutzte Le Nôtre ähnliche Mittel und täuschte die Besucher*innen über Entfernungen, Dimensionen und dem Blick zunächst verborgene Elemente. Daraus ergaben sich stetig neue Überraschungsmomente und eine auf das Staunen und die sinnliche Überwältigung zielende Raumkonzeption.⁶⁵

Dass der skulpturalen Ausstattung des Gartens ein hoher Stellenwert eingeräumt wurde, verrät bereits der frühe und ambitionierte Auftrag Fouquets an seinen Bruder, antike Skulpturen in Italien zu erwerben – ein Plan, der angesichts der erschwerenden Bedingungen des italienischen Kunstmarkts aufgegeben oder verschoben worden zu sein scheint. Stattdessen gingen ausnahmslos alle 1661 im Garten von Vaux-le-Vicomte aufgestellten Skulpturen aus Aufträgen an zeitgenössische französische, mehrheitlich etablierte Künstler hervor: Michel Anguier und Mathieu Lespagnandelle waren bereits in Saint-Mandé beschäftigt worden; Pierre Puget arbeitete Ende der 1650er Jahre für den Fouquet nahestehenden Financier Claude Girardin, der eventuell als Vermittler fungierte.⁶⁶ Aufträge erhielten zudem Nicolas Poussin sowie die unbekannteren Skulpteure Thibault Poissant und Jean Blanchard. In den erhaltenen Mémoires und Devis der Skulpteure erscheinen die Namen von sowohl Le Nôtre als auch Le Brun, zudem jene von Fouquets Arzt Jean Pecquet und dem Verwalter von Vaux-le-Vicomte, Bénigne Courtois. Die genaue Verteilung der Verantwortlichkeiten bleibt hypothetisch.

Steht Le Bruns punktuelle Intervention in die Gartenausstattung aufgrund erhaltener Vorzeichnungen außer Frage, spricht vieles für eine tragende Rolle Le Nôtres in der Konzeption des Ensembles, so insbesondere die enge Bindung der Skulpturen an die Gartenarchitektur, unter Vermeidung einer Brechung der Sichtachsen.⁶⁷ Die Skulpturen konzentrierten sich um die Brunnenanlagen und die Hauptachse, deren Spiegel-funktion auf die Anordnung der Figuren in den Parterres übertragen wurde. Dennoch sollte die nach Fouquets Sturz dokumentierte Aufstellung nicht überbewertet werden, ist schließlich grundsätzlich von einem provisorischen und dynamischen Charakter der Sammlung auszugehen. Zumindest das Programm der freistehenden Skulpturen hätte mit der Zeit vermutlich Veränderungen und Erweiterungen erfahren. Trotzdem verleitet die ausschließliche Entscheidung für Auftragsarbeiten zu der Vermutung, es sei im Garten von Vaux-le-Vicomte um ikonographische Kohärenz und tiefere Sinnaufladung

65 Vgl. Baier/Reinisch 2006, S. 51–55.

66 Puget wurde von Girardin in den späten 1650er Jahren im Kontext von dessen ambitionierter Errichtung eines Landsitzes in Le Vaudreuil beschäftigt, ebenso wie auch Le Vau und Le Nôtre. 1660 schuf Puget einen Herkules als Bezwinger der Hydra und eine Gruppe von Ceres und Janus, die am Eingang des Anwesens aufgestellt wurden. Vermutlich im Juli desselben Jahres begann er für Fouquet zu arbeiten. Girardin musste seine weiteren Baupläne im Zuge von Fouquets Sturz aufgeben. Vgl. Herding 1970, S. 46–50.

67 Vgl. Moulin 2014a, S. 302–303. Moulin sieht unterschiedliche konzeptionelle Ansätze bei Le Nôtre, der die Skulptur seiner Gartenarchitektur angepasst, und Le Brun, der der Skulptur mehr Raum und ikonographische Bedeutung eingeräumt habe.

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

gegangen. Schließlich eröffnete eine gezielte Auftragsvergabe die Möglichkeit, ikonographische Zusammenhänge im Sinne des Auftraggebers zu schaffen.

Diese Vermutung bestätigt sich indes nicht: Ein näherer Blick auf das Ensemble verrät weder ein einheitliches Programm noch aussagekräftige Verbindungen der Skulpturen untereinander. Vielmehr lässt sich ein vielfältiges Verweissystem beschreiben, das auf mehreren Ebenen über Themen, Autorschaft und Material funktionierte und verschiedene Bezüge zu Auftraggeber und Aufstellungsort herstellte. Ähnlich der Fassadenskulptur zielte auch die Gartenausstattung auf eine Antikisierung und Idealisierung des Ortes sowie eine panegyrische Huldigung des Schlossbesitzers, der als umsichtiger Staatsdiener und Kunstkenner charakterisiert werden sollte.

Auf der Terrasse zur Gartenseite wurden vor dem Schlossgebäude zwei große Steinplastiken von Michel Anguier⁶⁸ platziert, die mit Justitia (Abb. 7) und Clementia⁶⁹ vermutlich konkret auf Fouquets Funktionen als Procureur général im Pariser Parlament sowie auf seine Führungsqualitäten anspielen sollten.⁷⁰ Zugleich verbildlichten sie typische Herrschertugenden, wie sie neben Virtus und Pietas vielfach Teil von profanen Repräsentationsprogrammen waren.⁷¹

In der ersten Gartenebene befanden sich ansonsten mehrheitlich Skulpturen, die sich in eine idealisierte Vorstellung des ländlichen Anwesens in Anlehnung an die Tradition des *locus amoenus* einfügen. Um die Brunnen in unmittelbarer Schlossnähe und an den Aufgängen zur Gerbe d'eau standen zahlreiche Hermen,⁷² die einen

68 Das Inventar von 1665 schätzt die Figuren auf je 1.000 livres und präzisiert ihr Material, den von Anguier mit Vorliebe verwendeten *pierre de vernon*. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 71–72. Siehe auch *Mémoire de Michel Anguier portant énumération de travaux exécutés par lui pour Fouquet et qui n'ont pas encore été payés* [1660], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VIII.I, S. 221. Guillet de Saint-Georges 1854, S. 440, erwähnt eine »figure de la Clémence et une de la Justice, avec leurs hiéroglyphes, chacune de sept pieds et demi.«

69 Clementia ist mit ihren typischen Attributen Patera, Zepter und einem Löwen dargestellt; Justitia wird von einem Putto mit verbundenen Augen und einer Waage begleitet, hat zudem das seltene Attribut des Vogel Strauß erhalten, was Pérouse de Montclos 1997 an der Identifizierung der Figur zweifeln ließ (S. 173). Tatsächlich ist das Motiv selten, doch bereits seit der Antike bekannt und über einige prominente Beispiele überliefert, so bspw. über eine Skulptur am Grabmal Hadrians VI. in Santa Maria dell'Anima in Rom (1523–1529) oder einer Darstellung von Raffael und Giulio Romano in der Sala di Costantino im Vatikan (1519–1524). Auch auf antiken Medaillen ist das Motiv zu finden. Vgl. Tervarent 1997, S. 57. Inhaltliche Deutungen des Strauß als Justitia-Attribut bleiben vage. Vgl. die Deutungsvorschläge bei Kissel 1984, S. 117–118.

70 Vgl. Cordey 1924, S. 55.

71 Vgl. Damm 2000, S. 19. Zu Justitia in politischem Kontext vgl. auch Pleister/Schild 1988, S. 130–148.

72 Auf je 120 livres wurden zehn Hermen geschätzt, platziert »dans le bois à la main droite du chasteau« (vier Hermen) sowie »au grand auvalle du bois a la gauche« (sechs Hermen). »[...] [A] la descente dudit bois« standen zwei Doppelhermen für je 200 livres. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 69. Die Autorschaft der Hermen ist nicht nachgewiesen. Zu denken wäre an Thibault Poissant, von dem die Hermen an der Grotte stammen und der sieben Hermen für den Jardin du Roi in Fontainebleau schuf, dessen Umgestaltungen 1661–1664 vermutlich von Le Nôtre geleitet wurden. Vgl. Weber 1985, S. 221.

2.2 Aufstellung und Programmatik der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte



Abbildung 7. Garten von Vaux-le-Vicomte, Justitia, Michel Anguier, um 1658–1660, Stein

üblichen und in den Inventaren nicht näher beschriebenen Götterkanon abbildeten, ohne dass ein tieferer Sinngehalt vermutet werden muss. Einem ähnlichen Repertoire verbreiteter Gartenmotivik sind auch die Sphinxen zuzuordnen, die an der von der Terrasse in die Gartenebene hinunterführenden Treppe und an der Grille d'eau aufgestellt wurden.⁷³ Aus antiken Villen- und Tempeldekorationen war die Sphinx umfassend in die Gärten der frühen Neuzeit übernommen worden, wo sie meist – wie auch in Vaux-le-Vicomte – Wege oder Eingänge flankierte.⁷⁴ Zahlreiche italienische und französische Beispiele ließen sich benennen, darunter die Sphinxen in den Gärten der Villa Borghese oder im Schloss von Fontainebleau.⁷⁵ Mehrere Skulpturen von Michel Anguier greifen zudem Themen von Fruchtbarkeit und Jagd auf, so eine auf 150 livres geschätzte Flora im Demi-lune⁷⁶ sowie zwei Tierskulpturen mit Hunden

⁷³ Alle vier genannten Sphinxen wurden auf jeweils 200 livres geschätzt. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 70, 72.

⁷⁴ Eine allegorische Interpretation der Sphinxen ist mit Vorsicht zu sehen. Howald 2011, S. 132, sieht in ihnen Hüterinnen des Schlosses und einen Verweis auf Diskretion. Sie beruft sich hierbei auf die französische Baudouin-Ausgabe von Ripas *Iconologia*, in der die Sphinx im Zusammenhang mit der Devise von Augustus als Zeichen für das *secret* beschrieben wird. Die Deutungen der Sphinx in den emblematischen Handbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts waren indes sehr variantenreich, so dass ihre Interpretation in Vaux-le-Vicomte vage bleiben muss, was durchaus so intendiert gewesen sein mag.

⁷⁵ Vgl. Tauber 2009a, S. 204.

⁷⁶ Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 69.

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

und Wildschwein an der Grille d'eau.⁷⁷ Die Skulpturen der ersten Gartenebene stehen folglich hauptsächlich im Zeichen der traditionellen Inszenierung eines unbeschwer-ten Landhausidylls.

In dem sich anschließenden Areal bis zum Grand Canal nimmt sich die skulpturale Ausstattung in ihrer Dichte zurück, nicht jedoch in ihrer Bedeutung: Beidseitig der Hauptachse wurden von Nicolas Poussin entworfene Hermen⁷⁸ aufgestellt, die bereits zwischen September und Dezember 1655 in Auftrag gegeben worden waren.⁷⁹ Poussins Entwürfe wurden in Italien von verschiedenen Künstlern – von denen einzig Domenico Guidi benannt werden kann⁸⁰ – in Marmor ausgeführt. 1657 belegt eine päpstliche Ausfuhrgenehmigung die Lieferung der elf marmornen Hermen an Fouquet,⁸¹ von denen zehn im Garten aufgestellt wurden, während sich die elfte 1661 noch in einer Kiste befand. Die ungerade Zahl erstaunt und auch die Kopfhaltungen der einzelnen Figuren legen keine paarweise Aufstellung nahe.⁸² Ergänzt wurden Poussins auf je 600 livres geschätzte Hermen um zwei weitere, die an den Aufgängen zur Gerbe d'eau platziert und etwas geringer bewertet wurden.⁸³ Das Ensemble der Hermen zeigt eine zum Garten passende Auswahl von Göttern,⁸⁴ darunter zwei

77 Im Inventar wird vermerkt, dass diese Skulpturen von Anguier reklamiert wurden. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 69. Eine Schätzung erfolgte nicht.

78 Vgl. zu Poussins Hermen insbesondere die ausführlichen Betrachtungen von Krause 1994, S. 44–48, sowie Kerspern 1996.

79 Dies ist aus zwei Briefen von Louis Fouquet an seinen Bruder aus Rom abzuleiten. In einem Brief vom 23. August 1655 wird Poussins Bereitschaft, für den Surintendant zu arbeiten, bestätigt. Vgl. Fouquet 1862, S. 295. In einem Brief vom 27. Dezember desselben Jahres äußert sich Louis bereits zu den Entwürfen: »Il [d. i. Poussin] vous fera faire des Termes admirables; ce seront des statues qui vaudront celles de l'antiquité. Jusques à présent on a travaillé aux modèles, aptitudes, etc. [...].« Ebd., S. 297.

80 Domenico Guidi schuf die Hermen von Minerva, Pan und Faun. Vgl. Krause 1994, S. 45; Kerspern 1996, S. 274.

81 Vgl. Krause 1994, S. 45.

82 Vgl. Kerspern 1996, S. 277.

83 Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 70: »Item deux autres termes de pareille grandeur demy corps avec les bras, de marbre blanc moderne posez a costé de la gerbe au dessus de la grande cascade, prizez quatre cens cinquante livres piece.« Auf Basis der ähnlichen Beschreibung im Inventar wurden die beiden Hermen teils ebenfalls Poussin zugeschrieben. Die erwähnte Ausfuhrgenehmigung kann jedoch als zuverlässige Quelle gelten; zudem sind die zwei Hermen an der Gerbe d'eau im Verhältnis zu Poussins Werken um 150 livres herabgesetzt.

84 1683 von Ludwig XIV. erworben, stehen die Hermen heute im Bosquet de la Girandole und im Bosquet du Dauphin im Garten des Schlosses von Versailles. Ihre Aufstellung mit weiteren Hermen führte wiederholt zu Konfusion in der Bestimmung der nach Poussin entstandenen Skulpturen; auch die Identifizierung mit jeweils einer Gottheit variiert. Vgl. für eine Diskussion der unterschiedlichen Quellen insbesondere Krause 1994, S. 45–47; Kerspern 1996, S. 273–277. Die folgende Liste folgt den Erkenntnissen bei Krause; vgl. Collections du Château de Versailles, INV MR 1986, <https://www.photo.rmn.fr/archive/17-502973-2C6NU0ATL0FCY.html> [28.7.2021]; MR 1919, <https://www.photo.rmn.fr/archive/17-502960-2C6NU0ATLA5KS.html> [28.7.2021]; MR 1967, <https://www.photo.rmn.fr/archive/17-502161-2C6NU0AT9W0L1.html> [28.7.2021]; MR 1975, <https://www.photo.rmn.fr/archive/17-502966-2C6NU0ATLA21T.html> [28.7.2021]; MR 1940, <https://www.photo.rmn.fr/archive/17-615248-2C6NU0A91GK02.html> [28.7.2021]; MR 2034, <https://www.photo.rmn.fr/archive/17-502226-2C6NU0ATLJD16.html> [28.7.2021]; MR 1976, <https://www.photo.rmn.fr/archive/17-502226-2C6NU0ATLJD16.html> [28.7.2021];

2.2 Aufstellung und Programmatik der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte

Herkulesfiguren, entsprechend der hohen Präsenz der Herkules-Ikonographie in Vaux-le-Vicomte. Betont wurde zudem erneut die Tradition antiker und italienischer Villengärten, die sich in einem Rekurs von Poussin auf die antiken Hermen der Villa Ludovisi und die Grazien aus der Sammlung Borghese vermittelt.⁸⁵ Insbesondere in Frisuren und Kleidung wird die Bemühung des Künstlers um eine Antikisierung der Skulpturen offensichtlich.

Allein die Tatsache, Poussin für einen Auftrag gewonnen zu haben, fügte den Hermen zudem eine wichtige Verweisfunktion auf Fouquets Kunstkennerchaft und seine Erfolge als Sammler hinzu.⁸⁶ Poussin war in den 1650er Jahren in Frankreich bereits eine Legende und als wohl einziger französischer Künstler in der zeitgenössischen Wahrnehmung auf eine Stufe mit den italienischen Meistern gerückt. Es verwundert folglich kaum, dass die von ihm entworfenen Hermen entlang der Hauptachse als einziges figürliches Element die zweite Gartenebene dominierten – weder aufwendige Parterreanlagen oder Brunnen noch andere Skulpturen zerstreuten den Blick. Der Auftrag an Poussin verdeutlicht den Versuch, Vaux-le-Vicomte als Ort der Sammlungspräsentation zu inszenieren und das Prestige, mangels echter Antiken, über namhafte zeitgenössische Künstler herzustellen.

Eine ähnliche Verweisfunktion auf Fouquet als Sammler erfüllte auch eine von Michel Anguier geschaffene Kopie nach einer *Geometrie* von Giovanni da Bologna, die im Carré rechts der zentralen Achse stand und auf beachtliche 1.000 livres geschätzt wurde.⁸⁷ Ein thematischer Zusammenhang zum Aufstellungsort lässt sich kaum erkennen;⁸⁸ entscheidend scheint vielmehr der über die Kopie transportierte Name Bolognas gewesen zu sein, der auf Fouquets Kunstverständnis verweisen konnte. Tatsächlich

www.photo.rmn.fr/archive/17-502171-2C6NU0ATLGU_N.html [28.7.2021]; MR 1984, <https://www.photo.rmn.fr/archive/17-502970-2C6NU0ATLA8DV.html> [28.7.2021]; MR 1974, <https://www.photo.rmn.fr/archive/17-615259-2C6NU0A91UK42.html> [28.7.2021]; MR 1933, <https://www.photo.rmn.fr/archive/17-502963-2C6NU0ATLAQP3.html> [28.7.2021]; MR 2000, https://www.photo.rmn.fr/archive/17-502174-2C6NU0ATLG3_C.html [28.7.2021].

85 Vgl. Krause 1994, S. 48.

86 Vgl. ebd., S. 50. Eine mit zwei Füllhörnern dargestellte Figur (teils als Liberalitas, teils als Nymphe Adrastée interpretiert, Collections du Château de Versailles, INV MR 1975, <https://www.photo.rmn.fr/archive/17-502966-2C6NU0ATLA21T.html> [28.10.2021]) könnte neben dem Verweis auf die Fruchtbarkeit des Gartens zusätzlich eine Anspielung auf Fouquets Generosität beinhalten, da ihr kleineres Füllhorn von Münzen überquillt. Vgl. ebd., S. 46–47; Kerspern 1996, S. 278.

87 Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 70. 1666 wird im Procès-verbal von Sainte-Hélène empfohlen, die Skulptur zu ihrem Schutz an einen geschlossenen Ort zu bringen. Vgl. Procès verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 3. Girardon erwähnt von den Gartenskulpturen in seiner Schätzung einzig die Geometrie, deren Wert er mit 1.300 livres angibt und eine Skizze hinzufügt. Vgl. Mémoire des figures qui sont à Vaux, 1687, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 73. Guillet de Saint-Georges erwähnt das Werk in seiner Lebensbeschreibung von Anguier nicht.

88 Denkbar, wenn auch sehr hypothetisch, wäre eine Anspielung auf die geometrischen beziehungsweise im weiteren Sinne mathematischen Gesetze, die der Gartengestaltung zu Grunde lagen.

handelt es sich bei der Skulptur um eines der wenigen vor 1661 in Frankreich nachzuweisenden Beispiele für eine Kopie nach einem Werk aus dem Cinquecento.⁸⁹ Dies erstaunt insofern, als bekannte Werke durch die Italienreisen französischer Künstler, Stichwerke, Modelle oder Arbeitsaufenthalte italienischer Künstler in Frankreich vermittelt wurden; in Genres und Techniken zeigte sich der Einfluss des Kunsttransfers umfassend.⁹⁰ Das dennoch geringe Interesse an Kopien nach dem italienischen Cinquecento ist in erster Linie auf eine dominierende Antikenrezeption zurückzuführen, ebenso wie auf die zunehmende Bedeutung zeitgenössischer italienischer oder in Italien arbeitender Bildhauer, wie Gian Lorenzo Bernini oder François Duquesnoy. Mit dem Auftrag für eine Giovanni-da-Bologna-Kopie entschied Fouquet zugunsten eines Bildhauers, der von einem großen Bekanntheitsgrad in Frankreich profitierte.⁹¹ Sein Werk hatte hauptsächlich über kleinere Bronzen weite Verbreitung erfahren und fand sich mehrheitlich in den Sammlungen des Königs und Richelieus, aber ebenso bei einem bürgerlichen Louis Hesselin.⁹² Zu einer Demonstration eines exquisiten Kunstgeschmacks war Giovanni da Bologna also zweifellos geeignet.

Jenseits des Grand Canal dominiert die Grotte (Abb. 8), generell ein Höhepunkt in den Gartenarchitekturen des 17. Jahrhunderts. In Vaux-le-Vicomte erscheint sie zwischen zwei Treppenaufgängen als geradlinige, mit rustiziertem Mauerwerk gestaltete Wand mit sieben Rundnischen, in denen sich Brunnen in Form von imitierten Naturfelsen befinden, untergliedert von acht als Hermen gestalteten Pfeilern. An den beiden äußeren Enden der Grotte ist in einer großen Nische je ein Flussgott platziert, der von imitierten Tropfsteinen gerahmt wird. Die Gestaltung der Grotte tradiert ein insbesondere seit dem 16. Jahrhundert in Italien und Frankreich weit verbreitetes Formenrepertoire antiken Ursprungs, das auf eine Visualisierung des Spannungsverhältnisses von Kunst und Natur zielte.⁹³ In Vaux-le-Vicomte ist der Wettstreit zugunsten der Kunst entschieden: Die naturbelassenen Felsen in den Nischen kontrastieren mit ihrer strengen architektonischen Einfassung, erscheinen nur noch als ein natürliches Fragment, das erfolgreich in die Gartenarchitektur integriert wurde.

Ursprünglich waren die Felsen mit 36 wasserspeienden Tierfiguren geschmückt, ausgeführt von dem heute weitgehend unbekanntem Jean Blanchard⁹⁴ und von La Fontaine

89 Vgl. Boudon-Machuel 2010, S. 104.

90 Vgl. ebd., S. 102–104.

91 Vgl. ebd., S. 103.

92 Vgl. Weil-Curiel 2001, S. 417–418.

93 Vorbilder für den Typus der mit einem Brunnen ausgestatteten Grottennische lassen sich bereits in der antiken Villenarchitektur nachweisen und wurden in der Renaissance wieder beliebt. Vgl. Hanke 2008, S. 50–51. Zur Grotte in Vaux-le-Vicomte und ihren Vorläufern vgl. auch Weber 1985, S. 92–93.

94 Ein auf den 14. Januar 1659 datiertes Dokument bestätigt eine Zahlung von Le Nôtre an Blanchard von 6.000 livres für einen Flussgott sowie von weiteren 1.000 livres für 30 Tiere der Nischendekoration und weitere Arbeiten. Vgl. Requête de l'accusateur Talon, fonds d'archives d'Ormesson, Arch. nat., 144 AP 68, 156 Mi 18, fol. 84v, zit. nach Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 79, Anm. 57. Moulin verweist auf

2.2 Aufstellung und Programmatik der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte



Abbildung 8. Garten von Vaux-le-Vicomte, Grotte, um 1653–1661

in seiner Beschreibung evoziert.⁹⁵ Als typisches Element wurde für die Grotte zudem das Motiv der Hermen aufgenommen, sicherlich auch aufgrund einer überlieferten Verbindung mit dem Wasser und ihrer oft begrenzenden Funktion, hier als Markierung der Grenze zum Erdinneren. Zudem konnte gerade die Herme als halb architektonische, halb organische Gestalt die Verbindung von Kunst und Natur veranschaulichen.⁹⁶ Ausführender Künstler war vermutlich Thibault Poissant, der für Fouquet, so Guillet de Saint-Georges, »les modèles de stuc pour faire huit Termes de grès qui ont chacun vingt pieds de hauteur«⁹⁷ angefertigt habe. Poissant gestaltete acht bärtige männliche Figuren mit individualisiertem Ausdruck und variierenden Kopfhaltungen,⁹⁸ die dem Bereich der Kunst oder gezähmten Natur zuzuordnen sind – ihre Körper werden von

eine Erwähnung der Figuren in den »liasses de justice du bailliage de Vaux et de la prévôté de Maincy« (Archiv in Vaux-le-Vicomte) anlässlich des Diebstahls von sechzehn von ihnen. Vgl. Moulin 2014a, S. 307, Anm. 53. Siehe auch Bordier 2013, S. 205. A.-N. Dézallier d'Argenville beschreibt die Tiere noch 1755 vor Ort. Vgl. A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 214; ebenso in den Editionen von 1762 (S. 243), 1768 (S. 265) und 1779 (S. 263). Ob Dézalliers sämtliche Beschreibungen auf eine Besichtigung vor Ort zurückgehen, lässt sich indes nicht abschließend beurteilen.

95 Vgl. La Fontaine 1967, S. 208.

96 Vgl. Hanke 2008, S. 63–64.

97 Guillet de Saint-Georges 1854, S. 327.

98 Siehe auch Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 67.

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

der Rustizierung des Mauerwerks geradezu einverleibt. Eine solche Rustizierung war bei Grotten auch aufgrund des sprichwörtlich »rustikalen« Anstrichs beliebt.⁹⁹ Ohne Zweifel stand in Vaux-le-Vicomte die wirkmächtige *Grotte des Pins* in Fontainebleau Modell, wo die Figuren zwischen den Grotteingängen ebenfalls als im Stein Gefangene erscheinen und noch umfassender hinter der Architektur verschwinden.

Zum Grottendekor zählen auch die in den seitlichen Nischen platzierten Flussgötter Anqueuil und Tiber,¹⁰⁰ ausgeführt von dem erwähnten Blanchard sowie von Mathieu Lespagnandelle.¹⁰¹ Ihre Gestaltung folgt einer üblichen Darstellungstradition, wie sie insbesondere von den Anfang des 16. Jahrhunderts gefundenen römischen Antiken Nil und Tiber abgeleitet wurde.¹⁰² In Vaux-le-Vicomte ist der Tiber dem lokalen Flusslauf Anqueuil (Abb. 9) gegenübergestellt. Letzterer stützt sich auf eine Urne und hält ein mit einem Eichhörnchen geschmücktes Gefäß in seiner rechten Hand. Begleitet wird die 1883 bis 1888 stark restaurierte Figur¹⁰³ von einem auf einem Delphin sitzenden und mit Meerestieren spielenden Putto. Sein Pendant, der Tiber, lagert in melancholischer Pose mit aufgestütztem Kopf, ein überbordendes Füllhorn mit zwei mit einer Muschel spielenden Putten zu seiner Seite. Das Formenrepertoire erweist sich als konventionell. Zudem wurden den Figuren keine spezifischeren Attribute beigegeben, was zwangsläufig zu einer gewissen Beliebigkeit führte. Im Gegensatz zu seinem antiken Vorbild hat der Tiber in Vaux-le-Vicomte seine Romulus-und-Remus-Gruppe verloren¹⁰⁴ und auch der Anqueuil besitzt bis auf das aus der Distanz schwer erkennbare Eichhörnchen

99 Vgl. Hanke 2008, S. 67.

100 Aufgrund ihrer Verbindung zum Element Wasser und als Symbol für Fruchtbarkeit waren Flussgötter in Grottenausstattungen äußerst beliebt. Zu ihrer Popularität trugen außerdem die im 16. Jahrhundert in Rom gefundenen antiken Flußgottskulpturen bei. Vgl. Hanke 2008, S. 131–133.

101 Jean Blanchard schuf den Anqueuil, der nach seinem Tod 1661 von Lespagnandelle vollendet wurde. Letzterer realisierte auch den zweiten Flußgott (Tiber). Vgl. *Mémoire des ouvrage dont je n'ay de marchés que verbalement* [30. September 1662], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe IX. I, S. 223, sowie *Mémoire des ouvrage de sculpture quy convienne estre faicte au grotte de Monsaigneur le procureur generale en son chateau de Vaux par moy Lespagnandelle, maistre sculleur* [16. April 1659], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe IX. II, S. 224; zu Blanchards Vertrag mit Le Nôtre siehe Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 71.

102 Vgl. Pérouse de Montclos 1997, S. 120. Die beiden Skulpturen wurden 1512 und 1513 in Rom gefunden, zunächst im Hof des vatikanischen Belvedere vermutlich als Brunnenfiguren, anschließend nach einem Entwurf Michelangelos paarweise vor dem Kapitol aufgestellt und über Stiche und Zeichnungen verbreitet. Vgl. Lazzaro 2011, S. 71–73.

103 Georges Hébert erneuerte die verfallene Skulptur im Zuge der Restaurierung des Gartens unter Alfred Sommier. Vgl. Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 71.

104 Es ist in Betracht zu ziehen, dass die Figuren unvollendet geblieben sind, denn zumindest den Tiber plante Lespagnandelle »aveq sa louve et ses enfans«, wie aus seinem *Mémoire* von 1659 hervorgeht. Dort wird indes eine Realisierung innerhalb von sechs Monaten vorgesehen, so dass überraschen würde, wenn die Figuren noch 1661 unvollendet gewesen wären. Vgl. *Mémoire des ouvrage de sculpture quy convienne estre faicte au grotte de Monsaigneur le procureur generale en son chateau de Vaux par moy Lespagnandelle, maistre sculleur* [16. April 1659], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe IX. II, S. 224.

2.2 Aufstellung und Programmatik der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte



Abbildung 9. Garten von Vaux-le-Vicomte, Flußgott Anqueuil in einer Grottennische, Jean Blanchard und Mathieu Lespagnandelle, 1659–1661, Stein aus Saint-Leu

auf seinem Gefäß keinen weiteren charakteristischen Hinweis auf seine Identität als regionaler Flusslauf. Bereits Madeleine de Scudéry benennt indes die beiden Figuren und erklärt die melancholische Haltung des Tibers mit dessen Trauer über seine gegenüber dem Anqueuil eingebüßte Vorrangstellung.¹⁰⁵ Es geht folglich um einen Wettstreit mit Italien, wie er auch in der Innendekoration und den literarischen Verarbeitungen leitmotivisch präsent ist und stets zugunsten von Vaux-le-Vicomte entschieden wird. Allein durch die Parallelisierung von Anqueuil und Tiber auf Augenhöhe wird Fouquets hoher Anspruch unterstrichen. Der mit Meerestieren spielende Putto ließe sich zudem als dezente Anspielung auf die von Fouquet aktiv verfolgten Investitionen in maritime Expansionen deuten.¹⁰⁶

Die Verträge sowohl mit Blanchard als auch mit Lespagnandelle wurden mit Le Nôtre geschlossen, was bestätigt, dass er in die Konzeption der Gartenskulpturen involviert war und ihn als Entwerfer der Flussgötter ins Spiel bringt. Nicht zuletzt spricht deren relativ schematische Konzeption für diese These, ähneln die Skulpturen zudem zwei lagernden Flussgöttern, die Le Nôtre zu Beginn der 1680er Jahre für den Garten von

¹⁰⁵ Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1136.

¹⁰⁶ Zu Fouquets diversen Aktivitäten im überseeischen Handel siehe Petitfils 1998, S. 299–316.

Chantilly entwarf.¹⁰⁷ Anders stellen sich beispielsweise die vermutlich von Le Brun entworfenen Flussgötter im Garten von Sceaux dar, die in ihrer Haltung individueller und mit personalisierten Attributen ausgestattet sind.¹⁰⁸

In Vaux-le-Vicomte ist generell naheliegend, dass sowohl Le Nôtre als auch Le Brun in die Gestaltung der Gartenskulpturen intervenierten. So war Le Brun nachweislich an der Konzeption der vier Löwengruppen beteiligt, die paarweise die Treppenaufgänge neben der Grotte flankieren (Abb. 10). Aus einem *Mémoire* des ausführenden Künstlers Mathieu Lespagnandelle geht hervor, dass zwei freistehende Skulpturengruppen mit den Löwen in liegender Position geplant waren, ergänzt durch »deux aultres quy les regarde, quy sont debout tenant des cornes d'abondance entre leur pate et quy sont demy barelife contre le mur.«¹⁰⁹ Am 8. August 1661 nennt Lespagnandelle die vier ausgeführten Löwen und ihre Aufstellung auf Piedestalen.¹¹⁰ Vermutlich einer frühen Phase der Werkgenese lässt sich eine erhaltene Vorzeichnung von Le Brun zuordnen (Abb. 11), die eine wesentlich komplexere freistehende Figurengruppe als die ausgeführte vorsah: Auf einem überquellenden Füllhorn sitzt ein Eichhörnchen, hinter dem sich ein mächtiger Löwe erhebt, im Begriff, einen Zerberus abzuwehren. Lespagnandelle behielt Füllhorn und Eichhörnchen bei, übernahm jedoch den Zerberus nicht und änderte die bewegte Verteidigungspose des Löwen in eine statische Haltung. Mit der Vereinfachung ging auch die Dynamik von Le Bruns Entwurf verloren; Lespagnandelle schuf eine ruhende und gravitatische Gruppe, schematisierter als die Vorlage. Die beiden als Pendant konzipierten Skulpturen zeigen einen lagernden Löwen, der ein Eichhörnchen zwischen seine Tatzen nimmt. Unklar bleibt, ob Lespagnandelle – ähnlich Michel Anguier im Fronton an der Hoffassade – von einem kreativen Spielraum Gebrauch machte oder Le Brun selbst seinen Entwurf überarbeitet hat. In beiden ausgeführten Varianten erscheint der Löwe in seiner Erhabenheit als mächtiger Beschützer Fouquets und Bedingung für die über das Füllhorn verbildlichte Prosperität des Ortes. Der Verweis auf die königliche Macht als Ursprung von Fouquets Erfolg ist offensichtlich: Erst die Protektion des Königs garantiert den in Vaux-le-Vicomte präsenten Überfluss und Reichtum.¹¹¹

107 Vgl. Weber 1985, S. 141.

108 Vgl. zur Zuschreibung der Entwürfe an Le Brun oder Le Nôtre Weber 1985, S. 154.

109 *Mémoire des ouvrage de sculpture quy convienne estre faite au grotte de Monsaigneur le procureur generale en son chateau de Vaux par moy Lespagnandelle, maistre sculpteur* [16. April 1659], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe IX. II, S. 224. Scudéry orientierte sich eventuell an einem früheren Entwurf und nennt nur zwei Skulpturen. Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1137.

110 Vgl. *Mémoire des ouvrage de sculpture que j'ay faite pour Monseigneur le procureur general au parterre de son chateau de Vaux* [8. August 1661], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe IX. V, S. 225.

111 Scudéry beschreibt die Löwengruppen als eine weitere Variation von Fouquets Wappenelementen: »[...] [O]n voit deux grands Lions, qui par l industrie de Meleandre [d.i. Le Brun], montrent encore d'une façon toute particuliere les armes de Cleonime [d.i. Fouquet] [...].« M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1137.

2.2 Aufstellung und Programmatik der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte



Abbildung 10. Garten von Vaux-le-Vicomte, Löwe mit Eichhörnchen, Charles Le Brun und Mathieu Lespagnandelle, um 1659–1661, Sandstein



Abbildung 11. Charles Le Brun, Vorzeichnung für eine Löwenskulptur im Garten von Vaux-le-Vicomte, um 1659–1661, rote Kreide, Bleistift und braune Tinte, 29,7 × 44,5 cm. Nationalmuseum, Stockholm

Charles Le Brun wird von Scudéry auch als verantwortlicher Künstler für den Neptunbrunnen genannt, der für das Bassin vor der Grotte und damit in der zentralen Perspektive des Gartens geplant, jedoch nicht mehr aufgestellt worden war. In die Bild- und Schriftquellen zu Vaux-le-Vicomte fand die Gruppe allgemein Eingang, wobei die Überlieferungen zu seiner Form divergieren. Silvestre zeigt den Brunnen mit und ohne Hauptfigur und Scudéry beschreibt eine von Le Brun geschaffene Galatea mit Kyklop und wasserspeienden Tritonen.¹¹² Nach Fouquets Sturz wurden die bereits ausgeführten Skulpturen hinter einer Scheune im Garten gefunden und mit insgesamt 1.200 livres inventarisiert: Aufgestellt werden sollte ein Triumphzug Neptuns auf einer Muschel mit drei Seepferden,¹¹³ wahrscheinlich gedacht als schwimmende Gruppe in einer szenischen Einheit mit dem Wasser oder als Aufsatz für einen Felsbrunnen, ähnlich jenem, den Silvestre abbildet. Vor dem Hintergrund der zahlreichen Brunnenentwürfe in Le Bruns Werk, die eine intensive künstlerische Auseinandersetzung belegen, liegt es nahe, ihm die Brunnenkonzeption zuzuschreiben.¹¹⁴ Das Motiv von Neptuns Triumphzug findet sich in Frankreich im Rahmen von ephemeren Festdekorationen bereits im 16. Jahrhundert, ohne dass sich vergleichbar aufwendige Brunnen- und Skulpturen in den Gärten durchsetzten.¹¹⁵ In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden zunächst die untergeordneten Figuren aus den Festdekorationen in Brunnen- und Szenarien übernommen, darunter Tritonen, Seekentauren, Fische oder Delphine, wie sie in Vaux-le-Vicomte für die Fontaine de la couronne vorgesehen waren.¹¹⁶ Bis in das zweite Drittel des 17. Jahrhunderts hinein blieben diese Figuren in Frankreich¹¹⁷ einem architektonischen Rahmen in Form von Nische, Arkade oder Sockel verhaftet. Erstes

112 Vgl. ebd., S. 1135. Der Brunnen wird in verschiedenen Beschreibungen des Pariser Umlands aus dem 18. Jahrhundert genannt, vermutlich aufgrund einer Orientierung der Autoren an den beiden Ansichten von Israël Silvestre. Vgl. S. 27, Anm. 45 in der vorliegenden Arbeit.

113 Neptun wird mit sechs Fuß, die Muschel mit 4½ Fuß angegeben. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 72. Die Skulpturengruppe wird erneut genannt im Procès verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 5.

114 Vgl. insbesondere Charles Le Bruns *Recueil de divers desseins de fontaines*, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/36638> [21.10.2021], in dem sich mehrheitlich Projekte aus den 1670er Jahren und vermutlich auch einige frühere Entwürfe finden. Vgl. Strunck 2008, S. 117; Weber 1981. Bei Weber 1985 wird eine weitere Zeichnung von Le Brun für einen Neptunbrunnen genannt (Abb. 123), Edinburgh National Galleries of Scotland, INV D 1030, <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/19650/design-neptune-fountain> [28.7.2021].

115 Vgl. Weber 1985, S. 38–39.

116 Eine Ansicht der Perelle zeigt die Fontaine de la couronne mit mehreren, Wasser speienden Delphinen, vgl. British Museum, Ee,8.68, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Ee-8-68 [28.7.2021]. Während das Inventar 1665 nur einen bronzenen Delphin in der »Cour de la Plomberie« erwähnt, nennt der Procès-verbal von Sainte-Hélène zusätzlich drei weitere Delphine aus Blei. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 70; Procès verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 3.

117 In Italien war das Motiv einer frei im Wasser schwimmenden Gruppe mit Neptun bereits 1568–1570 von Pirro Ligorio für die Villa d'Este in Tivoli entworfen worden. Zwar wurde das Werk nie vollständig ausgeführt, fand aber in einem Stich von Étienne Dupérac von 1573 Verbreitung. Vgl. Weber 1985, S. 38.

2.2 Aufstellung und Programmatik der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte

bekanntes französisches Beispiel einer freischwimmenden Gruppe und zugleich ein mögliches Vorbild für Vaux-le-Vicomte ist eventuell Pierre II Biards überlebensgroße Amphitrite für das Schloss Bagnolet von 1633/34.¹¹⁸ Auch im Schloss von Berny war eine Neptungruppe in einem großen Bassin aufgestellt worden, nach Élie Brackenhoffer mit vier wasserspeienden Schlangen, doch ist die Gruppe bildlich nicht überliefert.¹¹⁹

Einer freischwimmenden Gruppe ohne architektonische Einfassung wäre in Vaux-le-Vicomte in jedem Fall ein hoher innovativer Charakter eigen gewesen. Jedoch bleibt zu bedenken, dass »diese auf wenige Elemente konzentrierte Form dem Brunnenstil Le Bruns letzten Endes fremd war.«¹²⁰ In seinen späteren Brunnenentwürfen zeigt sich seine Vorliebe für große Grundflächen in Form von Felsmassiven oder Aufbauten, auf die möglichst zahlreiche Figuren platziert wurden.¹²¹ Auch für den Neptunbrunnen in Vaux-le-Vicomte ist eine vorgesehene Aufsockelung der Figuren über dem Wasserspiegel keineswegs auszuschließen.

Am Endpunkt des Gartens sollte die Statue eines ruhenden Herkules in enger Anlehnung oder sogar als direkte Kopie des Herkules Farnese aufgestellt werden.¹²² Die heutige, aus dem 19. Jahrhundert stammende Skulptur¹²³ ist in ihren Dimensionen vermutlich deutlich größer als die ursprünglich vorgesehene, entsprechend der Tendenz zur Monumentalität bei den unter Alfred Sommier für den Garten gewählten Figuren.¹²⁴ Zwei Ansichten von Silvestre¹²⁵ und Scudéry's Beschreibung suggerieren den Herkules vorausgreifend als bereits realisierte Skulptur im Garten; Jacques Prou erwähnt zudem ein im Auftrag Le Bruns entstandenes Entwurfsmodell für einen Sockel, auf dem

118 Vgl. Chaleix 1974, S. 96, 108; Weber 1985, S. 93, Anm. 78. Strunck wendet ein, dass die einzige bekannte Zeichnung und eine Vertragsbeschreibung keinen eindeutigen Rückschluss auf die Komposition und ihre Platzierung im Wasser zulassen. Neben einer schwimmenden Gruppe wäre auch eine Bekrönung eines architektonischen Unterbaus denkbar. Vgl. Strunck 2008, S. 115–116.

119 Vgl. Brackenhoffer 1927, S. 48. Siehe auch Weber 1985, S. 39, Anm. 101, der zudem auf die eventuelle Existenz einer Neptungruppe in Saint-Cloud verweist, die indes nicht eindeutig belegt werden kann.

120 Strunck 2008, S. 118.

121 Vgl. ebd.

122 Siehe zur Herkules-Skulptur in Vaux-le-Vicomte auch Poulin 1994.

123 Die Bronze-Skulptur, 2017 restauriert und vergoldet, wurde 1891 von Joseph Tournois und der Fonderie Thiébaud Frères für Alfred Sommier geschaffen.

124 Die im 19. Jahrhundert aufgestellte Herkules-Skulptur hat eine Höhe von 6,50 m. Während die unter Fouquet geschaffenen, freistehenden Skulpturen kaum höher als 2,50 m waren, wurden im Zuge der Gartenrestaurierungen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts mehrheitlich kolossale und monumentale Statuen hinzugefügt. Vgl. Garnier 1990, S. 77; Poulin 1994, S. 22, Anm. 9 sowie S. 24, Anm. 51.

125 Vgl. die beiden Stiche von Israël Silvestre, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, OS 2468, 12, *Veüe et perspective du jardin de Vaux-le-Vicomte*, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841440> [28.7.2021]; OS 2468, 02, *Veüe et perspective de la grotte et d'une partie du canal*, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1841434> [28.7.2021].

Scudéry Darstellungen von Herkules' Taten beschreibt.¹²⁶ Le Brun bewahrte in Vaux-le-Vicomte ein kleines Wachsmo­dell des Herkules Farnese auf.¹²⁷ Indes war der Auftrag wahrscheinlich 1660 an Pierre Puget gegangen, von dem sich ein bronzefarbenes Modell in Berlin erhalten hat,¹²⁸ das seitenverkehrt eine Variante des Herkules Farnese zeigt. Es ist davon auszugehen, dass Puget mit diesem Modell einen Entwurfs­vorschlag, vielleicht noch im Wettbewerb um den Auftrag, unterbreitete.¹²⁹ Puget sollte nach Fouquets Sturz 1661/62 eine Skulptur des ruhenden Herkules aus einem der konfiszierten Marmorblöcke realisieren, nun – dem König als neuem Auftraggeber entgegenkommend – in ihrer Haltung zu einer Herrscherallegorie weiterentwickelt.¹³⁰ Der vorgesehene Aufstellungsort in Vaux-le-Vicomte ist nicht präzise zu rekonstruieren,¹³¹ weicht aber wahrscheinlich nicht deutlich von der aktuellen Platzierung ab. Die vorgesehene Kopie des Herkules Farnese (oder enge Anlehnung daran) hätte die Parallelisierung von Fouquet mit Herkules im Anschluss an die Innenausstattung weitergeführt. Der sich auf seine Keule stützende Herkules sollte das Bild des Schlosses als Ort des verdienten Müßiggangs akzentuieren: Im Moment kontemplativer Ruhe überblickt Herkules-Fouquet das Anwesen als Ergebnis seiner harten Arbeit. Auf einer zweiten Ebene konnte sich Fouquet über die Kopie eines der berühmtesten antiken Kunstwerke als Kunstkenner inszenieren und sich in eine Reihe mit den Farnese stellen, einer der einflussreichsten und politisch wie sammlerisch erfolgreichsten römischen Familien. Das Modell Pugets in Berlin legt nahe, dass eine Bronze­figur geplant war, womit im kunsttheoretischen Verständnis eines der edelsten Materialien gewählt worden wäre.¹³² Bereits Primaticcio hatte im 16. Jahrhundert in der erwähnten französischen Reproduktionskampagne der Antiken des Belvedere mit seinen Bronze-Kopien gezielt einen

126 Vgl. *Mémoire des ouvrages de menuiserie fait et fournis et livré pour Monsieur le procureur general tant au chateau de Vaux-le-Vicomte qu'à celui de Maincy par moy, Jacques Prou, menuisier, par l'ordre de Monsieur Le Brun*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe V.III. Darin heißt es: »Plus, avoir fait le modelle du pied d'estail du grand Arculle avec les marches qui sont au pourtour, suivant l'ordre de M. Le Brun. Cy. 70« (S. 206). M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1138: »[...] [V]ne belle figure d'Hercule qui se repose apres tous ses labeurs, qu'on voit representez en bassetaille sur le pied destal.«

127 Vgl. Arrêt du conseil privé, mars 1671. Arch. nat., V6 577, abgedruckt im Anhang bei Terreaux 2015, Doc. 33, S. 140–141, hier S. 141.

128 Vgl. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Ident.Nr. M 256, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=867777> [28.7.2021].

129 Vgl. Herding 1970, S. 52.

130 Vgl. ebd., S. 54–56. Die ausgeführte Skulptur lagert in entspannter Haltung mit nach oben gerichtetem Fernblick, die Hand auf der abgelegten Keule. Ein Schild ist hinzugekommen. Vgl. Musée du Louvre, Département des Sculptures, INV 15345, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010092559> [11.10.2021]. Zum Entwurfsprozess der Skulptur siehe auch Preimesberger 1969, S. 103–110.

131 Vgl. Poulin 1994, S. 19–20.

132 Vgl. Wagner 2002, S. 188; Raff 2008, S. 148.

2.2 Aufstellung und Programmatik der Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte

Materialparagone heraufbeschworen.¹³³ Eine überlebensgroße Bronzeskulptur hätte auch im Garten von Vaux-le-Vicomte entsprechendes Prestige eingefordert.

Zu erwähnen sind schließlich drei 2009 und 2012 wiedergefundene Statuen von Michel Anguier,¹³⁴ deren Material (*pierre de Saint-Leu*) und Maße (ca. 2 m hoch) eine vorgesehene Aufstellung im Garten vermuten lassen. Ausgeführt zwischen 1659 und 1661, waren die Skulpturen von Jupiter, Juno und Minerva¹³⁵ nach Fouquets Sturz unbezahlt im Besitz des Künstlers verblieben. Zwei der Figuren – Jupiter und Juno – entstanden nach den Entwürfen für die Serie der *dieux et déesses* (1652), die von Anguier mit großem Erfolg in kleinen Bronzestatuetten umgesetzt worden war. Offenbar plante er, dieselben Entwürfe auch in anderen Formaten und Materialien zu reproduzieren. Ob die in Saint-Mandé inventarisierten vierzehn Modelle »representans les Dieux et Deesses«¹³⁶ auf einen größeren Auftrag für Vaux-le-Vicomte verweisen, bleibt indes hypothetisch. Jacques Moulin nahm diesen Gedanken zum Anlass, eine geplante Aufstellung einer größeren Zahl von Götterskulpturen in einer »Salle des Dieux« zu vermuten,¹³⁷ lokalisiert in einer rechteckigen Fläche im Park östlich des Schlossgebäudes. Die großen Dimensionen dieses Areals sowie seine relative Abgelegenheit und damit reduzierte Sichtbarkeit lassen diese Vermutung zumindest unsicher erscheinen.

Der Wert der in Vaux-le-Vicomte aufgestellten Skulpturen lässt sich nur ungefähr beurteilen.¹³⁸ Die Objekte im Außenraum wurden zwar inventarisiert, jedoch nicht versteigert, da der Commissaire de la chambre de justice, Jacques Le Cormier de Sainte-Hélène, sie als festen Bestandteil des Schlossdekors klassifizierte.¹³⁹ Antoine Schnapper ermittelte insbesondere auf Basis der Nachlassinventare von Richelieu und Mazarin einen ungefähren Durchschnittswert von 1.000 bis 1.500 livres für eine antike Marmorstatue, während außergewöhnliche Objekte vereinzelt 3.000 bis 5.000 livres erreichten.¹⁴⁰ Die Werte von Fouquets modernen Skulpturen übertrafen kaum 1.000 livres, bewegten sich folglich in einem üblichen Rahmen. Zugleich offenbarten sie jedoch im Verhältnis untereinander einige Ungereimtheiten, die zur Vorsicht mahnen: Während beispielsweise die hohen Schätzungen der Hermen Poussins mit 600 livres pro Stück auf Material und Künstler zurückzuführen sind, überrascht die verhältnismäßig

133 Vgl. Tauber 2009a, S. 210–211.

134 Vgl. Moureyre 2009; Moureyre 2013a.

135 Minerva befindet sich heute im Domaine départemental de Sceaux, Juno in der École des Beaux-Arts in Paris und Jupiter in einer Privatsammlung.

136 *Prisée des bustes étant à Saint-Mandé, 1666*, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 62. Im Gegensatz zu den von Anguier ausgeführten überlebensgroßen Skulpturen werden die Modelle in Saint-Mandé mit »grands comme nature« angegeben.

137 Vgl. Moulin 2014a, S. 300.

138 Siehe zum Wert der Skulpturen auch Howald 2011, S. 214–216.

139 Vgl. *Proces verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666*, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 3.

140 Vgl. Schnapper 1994, S. 39.

geringe Schätzung von Anguiers ebenfalls marmornen Fassadenskulpturen auf nur je 500 livres. Irritierend ist auch der identische Schätzwert von Anguiers Steinskulpturen der *Clementia* und *Justitia* und seiner marmornen Bologna-Kopie der *Geometrie*, die einheitlich mit 1.000 livres angegeben werden, ungeachtet des unterschiedlichen Materials. François Girardon erhöhte in einer zweiten Schätzung 1687 die Skulptur der *Geometrie* folgerichtig um 300 livres.¹⁴¹

Ein vergleichender Blick auf die 1661 inventarisierte Skulpturensammlung von Mazarin offenbart den immensen Abstand zu Fouquets Skulpturenbesitz. Für Skulpturen, Büsten, Medaillons und kleinere Figuren im Innenraum lässt sich ein Gesamtwert von insgesamt 113.810 livres ermitteln – Fouquet bewegte sich erwartungsgemäß auf einem gänzlich anderen Niveau als der Premier ministre. Mazarin hatte, auch bedingt durch die mit seiner italienischen Herkunft und Position verbundenen Möglichkeiten, dem Zeitgeschmack entsprechend den Fokus auf den Erwerb von Antiken gerichtet; die Auswahl der Skulpturen scheint sich zudem ebenfalls an in erster Linie dekorativen Kriterien orientiert zu haben.¹⁴²

Die heute im Garten von Vaux-le-Vicomte aufgestellten Skulpturen gehen maßgeblich auf Alfred Sommier zurück, der nach seinem Erwerb der Schlossanlage 1875 umfassende Restaurierungen und Neugestaltungen initiierte. Der für den Garten verfolgte Ansatz einer am 17. Jahrhundert orientierten Rekonstruktion wurde indes nicht auf die skulpturale Ausstattung übertragen. Vielmehr ließ Sommier zahlreiche zeitgenössische Skulpturen ankaufen und veränderte damit die Wirkung im Vergleich zum 17. Jahrhundert nachhaltig. Während sich unter Fouquet die relativ filigranen Skulpturen zurückhaltend ausnahmen und der Gartenarchitektur anpassten, erzeugen die im 19. Jahrhundert hinzugefügten größeren Figurengruppen einen wesentlich monumentaleren Eindruck.¹⁴³

2.3 Die Gartenausstattung von Vaux-le-Vicomte im zeitgenössischen Vergleich

Der tatsächliche Stellenwert von Gartenskulpturen in französischen Gärten der 1630er bis 1660er Jahre ist aus heutiger Perspektive schwer zu fassen. So bildet beispielsweise Israël Silvestre in seiner umfangreichen Stichserie zu Schloss Liancourt, das einen der bedeutendsten und meist beschriebendsten Gärten um die Jahrhundertmitte besaß, nicht eine einzige Skulptur ab. Nun war Liancourt, auch genannt Liancourt-les-Belles-Eaux, vorrangig für seine aufwendigen Wasserspiele berühmt. Ließe sich also vermuten, dass der Skulptur dort schlicht kein oder nur geringes Interesse galt oder ist die

141 Vgl. *Mémoire des figures qui sont à Vaux*, 1687, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 73.

142 Zu Mazarins Skulpturensammlung siehe näher P. Michel 1999, S. 353–373; zu den Werten S. 368–369.

143 Vgl. Garnier 1990, S. 77.

2.3 Die Gartenausstattung von Vaux-le-Vicomte im zeitgenössischen Vergleich

Abwesenheit von Statuen auf Silvestres Darstellungen vielmehr einem selektiven Blick des Künstlers geschuldet, der die Skulptur neben den Wasserspielen als nebensächlich einstufte? Tatsächlich sind Schloss- und Gartenansichten ohne Skulpturendarstellungen zahlreich, jedoch stehen ihnen ebenso viele Bildquellen mit abgebildeten Statuen gegenüber, wiedergegeben teils in schematisierter Form, teils in offenkundig präziser Kenntnis der einzelnen Figuren und ihrer Aufstellung.¹⁴⁴ In Anbetracht des hohen Stellenwerts der Gartenskulptur in den italienischen Gärten sowie den skulpturenreichen Anlagen der königlichen Residenzen des 16. Jahrhunderts und jener Richelieus erscheint es schwer vorstellbar, dass in zahlreichen ambitionierten Gartenanlagen auf eine Skulpturaufstellung gänzlich verzichtet wurde. Gleichwohl war die skulpturale Ausstattung nicht alleiniger Gradmesser für Aufwand und Prestige des Gartens, bot dieser schließlich zahlreiche weitere Möglichkeiten, finanzielle Prosperität, Fortschrittsdenken sowie Zugang zu neuester Technik und botanischem Wissen wirkungsvoll in Szene zu setzen. Die mit dem Aufbau einer repräsentativen Skulpturensammlung verbundenen Anstrengungen wurden, so scheint es, von manchem Schlossbesitzer in Frankreich von vornherein vermieden.

In Vaux-le-Vicomte wurde der skulpturalen Ausstattung des Gartens ohne Zweifel ein gesteigertes Interesse entgegengebracht. Dies wird bereits im Vergleich mit Fouquets Anwesen in Saint-Mandé deutlich, wo sich ein differenziert ausgearbeiteter Garten befand, der André Le Nôtre zugeschrieben wird und unmittelbar vor den Arbeiten in Vaux-le-Vicomte entstand.¹⁴⁵ Parallelen zwischen den beiden Gärten finden sich in der konsequent bis zum Endpunkt gezogenen Hauptachse und den spiegelbildlich angeordneten Parterres, jedoch sind Größe sowie Raffinesse und Komplexität der optischen Effekte in Vaux-le-Vicomte deutlich gesteigert. Zu den Wasserspielen oder Brunnenanlagen in Saint-Mandé ist nichts überliefert, doch wurde im Jahr 1666 ein dort vorgefundener Skulpturenbestand inventarisiert.¹⁴⁶ Im Garten standen insgesamt sieben Figuren, deren Schätzwerte gering ausfallen – die höchste Summe wurde einem »empereur antique«¹⁴⁷ mit 500 livres zugesprochen. Weder thematisch noch in der Aufstellung lässt sich bei den auf einen Gesamtwert von 1.700 livres kommenden

144 Israël Silvestre bildet vermutlich schematisierte Skulpturaufstellungen bspw. in seinen Ansichten der Gärten des Schlosses von Verneuil oder des Schlosses von Blérancourt ab. Die Ansichten bspw. der Schlossgärten von Tanlay, Fromont, Saint-Cloud oder Ruël zeigen eine große Anzahl freistehender Skulpturen; einzelne Figuren werden in Fresnes, Grosbois oder Chilly abgebildet. Die Stichserie zu Vaux-le-Vicomte gibt ein in großen Teilen authentisches Abbild der Skulpturen-Aufstellung wieder, wenn auch in den Details vielfach unzutreffend. Es ist davon auszugehen, dass zum Entstehungszeitpunkt von Silvestres Stichvorlagen – vermutlich ab 1659 – noch nicht alle Skulpturen aufgestellt worden waren, Silvestre jedoch teils Informationen zu den vorgesehenen Aufstellungsorten hatte. Vgl. Moulin 2014b, S. 19.

145 Vgl. Howald 2011, S. 43–44. Ein Plan von Saint-Mandé wird heute in Stockholm aufbewahrt. Vgl. Nationalmuseum Stockholm, NMH THC 429, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=80960> [28.7.2021].

146 Vgl. *Prisée des bustes étant à Saint-Mandé, 1666*, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 62–63.

147 Ebd., S. 63.

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

Figuren ein Zusammenhang erkennen.¹⁴⁸ Offenbar lag der Fokus in Saint-Mandé auf den Innenräumen, wo insbesondere in der Galerie ein umfangreiches Skulpturenensemble präsentiert wurde.¹⁴⁹ Fouquets Ansprüche an den Garten in Vaux-le-Vicomte waren weitaus höher, wenn auch seine Skulpturenausstattung in keinster Weise auf einer Stufe mit Richelieus Gärten in Rueil und Richelieu oder mit den späteren Unternehmungen des Königshauses, insbesondere in Versailles, stand. Erkenntnisgewinn verspricht daher eine Betrachtung der Gärten von Schlössern anderer hoher Staatsdiener, deren Anspruch – unter Verfügung ähnlicher finanzieller Mittel und Einflussmöglichkeiten – auf eine Vaux-le-Vicomte vergleichbare Repräsentation zielte. Zwei anschauliche Beispiele für einen hohen Stellenwert der Gartenskulptur und zugleich sehr unterschiedliche Aufstellungskonzepte bieten die Gärten der Schlösser Wideville und Berny, die beide in die erste Jahrhunderthälfte datieren.

Schloss Wideville war in den 1580er Jahren für den Financier Benoît Milon erbaut und 1630 von Claude de Bullion, einem Vorgänger Fouquets im Amt der Surintendance des finances, erworben worden.¹⁵⁰ Bullion gab umfangreiche Umgestaltungen des Anwesens in Auftrag, welche die Gartenanlagen in großem Maße betrafen. Die Aufwendung immenser Summen für neue Bassins, Brunnen, Alleen und Gartenpavillons weist auf eine vollständige Neugestaltung hin, im Zuge derer auch eine Aufstellung von mindestens 29 Skulpturen überliefert ist.¹⁵¹ Bullion verfolgte ein denkbar anderes Konzept als Fouquet: Ausnahmslos alle Werke wurden Anfang der 1630er Jahre bei einem einzigen Künstler, Jacques Sarazin, in Auftrag gegeben, der 1635 die Entwürfe lieferte und diese gemeinsam mit seinem Mitarbeiter Philippe de Buyster 1636–1639 in Stein ausführte. Es sind keine Bemühungen überliefert, prestigeträchtige Marmorskulpturen oder Antiken zu erwerben. Offenbar spielten also in Wideville der Garten als Ort der Sammlungspräsentation oder Aspekte wie Autorschaft, Material und Herkunft der Skulpturen keine nennenswerte Rolle.

148 Im Grand parterre standen eine marmorne Flora für 160 livres, eine Kopie nach einer antiken römischen Frauenfigur für 120 livres und vier offenbar schlecht erhaltene Sonnenuhren »avec leur pied composé de trois enfans [sic] satire« (150 livres). In den Parterres beidseitig der Galerie befanden sich eine antike Herme »d'un adolescent avec une draperie sur la teste« (70 livres) und ein »adolescent vestue en sénateur« (100 livres). Weiterhin genannt werden ein moderner Atlant (300 livres) im »petit jardin fermé en berceau« und eine moderne Kopie der *Venus von Medici* im »petit jardin de l'autre côté de la rue« (300 livres). Den Endpunkt des Gartens markierte der genannte »empereur anticque« im »demy-lune au bout du jardin«, geschätzt auf 500 livres. Im Außenraum werden zudem »à l'entour de la gallerie et du salon« (vermutlich an den Fassaden) acht moderne marmorne Büsten auf Konsolen (geschätzt auf 60 livres pro Stück) sowie »un autre demi-buste sur la porte de l'Orangerie« (60 livres) inventarisiert. Vgl. *Prisée des bustes étant à Saint-Mandé, 1666*, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 62–63.

149 Von den etwas über 100 in Saint-Mandé inventarisierten Skulpturen standen mehr als 80 in der Galerie, davon über 60 Büsten, die dort vermutlich zwischen den Nischen und Fenstern platziert waren. Vgl. *Terreaux* 2015, S. 119–120.

150 Siehe zum Schloss Wideville überblickend auch S. 380–381 in der vorliegenden Arbeit.

151 Vgl. Grodecki 1978, S. 135–175.

2.3 Die Gartenausstattung von Vaux-le-Vicomte im zeitgenössischen Vergleich

Hingegen legt die Entscheidung für einen einmaligen Auftrag und die relativ kurze Zeitspanne seiner Realisierung nahe, dass ein inhaltlich kohärentes Programm ange-dacht war. Dafür spricht auch die feste Integration der Skulpturen in einen architekto-nischen Rahmen, der kaum Erweiterungen oder Umstellungen erlaubte. Die Mehrzahl der Statuen konzentrierte sich um das heute noch erhaltene Nymphäum, das als wich-tigstes gartenbauliches Projekt in Wideville gelten kann.¹⁵² Die heute freistehende Grotte war ursprünglich von einer aufwendigen architektonischen Konstruktion ein-gefasst: Eine das Gebäude umziehende Mauer nahm in achtzehn Nischen die 2,40 m hohen Statuen auf, die weibliche Tugendallegorien und Göttinnen darstellten.¹⁵³ Das Nymphäum selbst ist über dem Eingang mit einer lagernden Nymphe und einem Fluss-gott mit Bullions Wappen im Zentrum geschmückt. Außerhalb dieses architektonischen Ensembles sind weitere freistehende Skulpturen belegt: Aufgestellt waren eine Flora, eine Venus- und Amor-Gruppe, eine Diana und ein Bacchus.¹⁵⁴ Vier Philippe de Buyster zugeschriebene Steinskulpturen (mit einer Höhe von 1,60 m) in Nischen der Gartenfas-sade, vermutlich ebenfalls vor 1647 ausgeführt, setzten die Serie der weiblichen Alle-gorien fort, wenn auch mangels sprechender Attribute nur eine Flora bestimmt werden kann. Einzige Marmorstatue im Garten war eine ebenfalls von de Buyster um 1640 ge-schaffene Gruppe von zwei mit einer Ziege spielenden Kindern, vermutlich angelehnt an eine ähnliche Skulptur von Jacques Sarazin.¹⁵⁵

Die fragmentarische Rekonstruktion des inhaltlichen Programms muss sich mit der allgemeinen Beschreibung einer Kombination weiblicher Tugendallegorien mit olympischen Gottheiten begnügen. An ikonographischen Doppelungen, wie im Falle der Flora an Fassade und im Garten, störte man sich offenbar nicht. Grundsätzlich denkbar wäre eine Verbindung von auf Bullion bezogenen Tugenden mit zum Gar-ten passenden Gottheiten, die sich eventuell zu weiteren Ensembles, wie den vier Elementen oder den Jahreszeiten, zusammenschlossen. Nicht nur die Ikonographie bleibt vage, sondern auch auf formaler Ebene verrät die Ausstattung keine weiter-führenden Verweise in Form beispielsweise von künstlerischen Zitaten. So vermittelt

152 Für das Nymphäum beschäftigte Bullion den seit 1599 in königlichen Diensten stehenden Fontainier Thomas Francine, der sich in seinem Entwurf an die Grotte aus dem Jardin du Luxembourg anlehnte. Vgl. ebd., S. 152. Auch bei Bullion lässt sich somit ein offenkundiges Zitieren einer königlichen For-mensprache beobachten.

153 Sieben Figuren haben sich im Park erhalten und einige weitere sind über Beschreibungen bekannt. Moureyre benennt Juno, Kybele, Diana, die Nymphe Amalthea, Allegorien der Vorsicht, des Überflus-ses, der Sorgfalt und, mit Vorbehalt, der Freundschaft. Vgl. Moureyre 2007.

154 Vgl. ebd.

155 Jacques Sarazins Skulptur *Les Enfants à la chèvre* entstand 1640 für Jacques Bordier und befand sich in dessen Schloss Le Raincy. Vgl. Musée du Louvre, Département des Sculptures, RF 1843 A, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010094149> [24.10.2021]. Das bukolische Motiv wurde mit unbe-schwertem Landleben assoziiert und erfreute sich in der Zeit einiger Beliebtheit. De Buysters Gruppe aus Wideville ist verloren; dasselbe Thema wiederholte er wenig später für Gilles Regnard (ebenfalls verloren). Vgl. Moureyre 2007.

sich zwar in Wideville in Umfang und Aufwand des Auftrags die Intention einer einheitlichen und in ihrem Gesamtbild eindrucksvollen Gartengestaltung mit der Skulptur als wesentlichem Bestandteil, jedoch sind keine vielschichtigen Verweisebenen wie in Vaux-le-Vicomte erkennbar. Zudem wurden die Skulpturen in die statische Gartenarchitektur eingebunden, womit Wideville der Tradition des 16. Jahrhunderts verpflichtet bleibt.¹⁵⁶

Einen größeren Akzent auf skulpturale Vielfalt und deren Aussagekraft setzte man wenige Jahre vor Wideville im Garten von Schloss Berny, entstanden im Auftrag von Pierre II Brûlart de Sillery, unter anderem Secrétaire d'état aux affaires étrangères, und seiner Ehefrau Charlotte d'Étampes de Valencay. François Mansart gestaltete 1623 bis 1626 das um 1600 errichtete Gebäude fast vollständig neu. Während vor dem Gebäude ein Vorhof zu dem kleinen Fluss La Bièvre führte, erstreckte sich zur anderen Seite ein Garten, der noch vor den Umbauten des Schlossgebäudes umfassende Aufmerksamkeit erhielt, wie mehrere Verträge zu Arbeiten an Bassins und Kanalisation belegen.¹⁵⁷ Mehrere Bildquellen¹⁵⁸ und Beschreibungen von Denis II Godefroy (1636), Giovanni Francesco Rucellai (1643) und Elie Brackenhoffer (1644)¹⁵⁹ geben einen Eindruck von den Skulpturen im Außenraum. Die Ansichten von Vorhof und Fassade weichen leicht voneinander ab, zeigen jedoch einheitlich in die Fassade eingelassene Nischen, teils mit freiplastischen Skulpturen darin. Im Zentrum der Cour d'honneur situiert Brackenhoffer »une belle *fontaine*, dans la vasque de laquelle une figure nue est assise sur un *dauphin* et projette en l'air l'eau sortant d'une corne«,¹⁶⁰ die in einem Plan von Mansart sowie in den meisten Stichen wiedergegeben ist. Darüber hinaus erwähnt Brackenhoffer ein marmornes Porträt des Schlossbesitzers, sechs Statuen und insgesamt 21 Büsten.¹⁶¹

Die Stiche erlauben einer Präzisierung dieser Angaben: Zwischen Cour d'honneur und Bosquet sud trennte eine niedrige, von Clément II Métezeau entworfene Mauer den Hof vom Garten.¹⁶² Diese Mauer war mit überdachten Rundnischen gegliedert, welche

156 Vgl. Krause 1994, S. 43.

157 Vgl. den Beitrag von Jean-Charles Forgeret in Babelon/Mignot 1998, S. 105–108.

158 Hierzu zählen insbesondere eine Zeichnung der Hoffassade mit Vorhof von François Mansart (1623; Paris, Arch. nat., S 2905), ein Plan von Jean Millet und Claude Revel (1684; Paris, Arch. nat., NI Seine 32) – abgedruckt im Beitrag von Jean-Charles Forgeret in Babelon/Mignot 1998, S. 104, 106 und 107 – sowie ein Plan von Jean-Nicolas Le Rouge (18. Jahrhundert, Domaine départemental de Sceaux, 86.14.2). Graphische Darstellungen zeigen mehrheitlich die hofseitige Ansicht des Schlosses mit dem Fluss im Vordergrund. Vgl. bspw. einen Stich der Perelle nach Israël Silvestre, 1651, British Museum, 1932,0213.221, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1932-0213-221 [28.7.2021]. Insbesondere die Stiche des 17. Jahrhunderts wurden in der Nachfolge vielfach reproduziert und teils aquarelliert.

159 Vgl. Godefroy 1636, fol. 38r–45v; Rucellai 1884, S. 117–119; Brackenhoffer 1927, S. 47–49.

160 Brackenhoffer 1927, S. 47.

161 Vgl. ebd., S. 47.

162 Vgl. den Beitrag von Jean-Charles Forgeret in Babelon/Mignot 1998, S. 105.

2.3 Die Gartenausstattung von Vaux-le-Vicomte im zeitgenössischen Vergleich

von vorgeblendeten Doppelsäulen flankiert wurden und die von Brackenhoffer erwähnten Statuen aufnahmen. Abgebildet werden variierend acht oder sechs Nischen sowie teils ein zentrales Tor, teils ein weiterer Durchgang am Ende der Mauer. Besonders detailliert erscheint die offenbar kaum veränderte Gestaltung auf Jacques Rigauds Stich aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts,¹⁶³ der zwischen und über den freiplastischen Skulpturen in den Nischen weitere runde Maueröffnungen mit Büsten wiedergibt – der Beschreibung von Brackenhoffer entspricht dies am ehesten. Godefroy nennt Material und Themen der Skulpturen:

»[...] [L]a surface de la muraille qui faict La separation du Jardin est bordée de tres belles statues de marbre blanc, comme d'une Venus, d'un Cupidon, d'un Mercure, Priapus, Apollon, et autres qui toutes sont comme enchassées dans la sus dicte muraille dans des clostures croisées en ovale, Le chapperon est bordé des testes de marbre de diverses Empereurs, et au milieu de celle du Chancelier de Sillery plus eslevée que les autres, et representée au naturel.«¹⁶⁴

A.-N. Dézallier d'Argenville spricht ebenfalls von Marmorbüsten und sechs Figuren nach der Antike.¹⁶⁵ Damit wurden in Berny Akzente gesetzt, die in ähnlicher Form in Vaux-le-Vicomte beschrieben werden konnten. Dass gerade die Mauer einen solch aufwendigen figürlichen Schmuck erhalten hatte, erklärt sich auch damit, dass sie einen viel frequentierten Ort hin zu den Gartenanlagen darstellte.

Der Garten selbst erscheint auf den Plänen überschaubar, doch mindert dies nicht seine Bedeutung. In den Festbeschreibungen anlässlich der zwei Empfänge des Königs durch Hugues de Lionne, in dessen Besitz das Schloss 1653 übergang, wird der Garten von Berny stets als Hauptattraktion der Festlichkeiten hervorgehoben. An seinen zentralen Punkten waren freistehende Skulpturen platziert, ohne Einbindung in einen architektonischen Kontext. So befand sich vor dem Schlossgebäude ein quadratisches, viergeteiltes Blumenparterre mit einer großen Fontäne in seinem Zentrum und einem anschließenden Halbkreis, in dem mit Bacchus, Flora, Herkules, Merkur und Diana fünf Götterstatuen aufgestellt waren.¹⁶⁶ Einen Höhepunkt bildete zweifelsohne ein

163 Vgl. Jacques Rigauds Ansicht der Hofseite von Berny, The Cleveland Museum of Art, Department of Prints, 1924.683, <https://www.clevelandart.org/art/1924.683> [28.7.2021]. Von Rigaud existiert ebenso eine Ansicht der Gartenseite, vgl. The Cleveland Museum of Art, Department of Prints, 1924.687, <https://www.clevelandart.org/art/1924.687> [28.7.2021].

164 Godefroy 1636, fol. 39v.

165 »Sur la droite de la cour s'élève un portique d'architecture, servant d'entrée au jardin, & décoré de huit frontons ornés de bustes de marbre: dans les niches sont six Figures d'après l'Antique.« A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 195.

166 Vgl. Brackenhoffer 1927, S. 48, sowie den in zwei Ausschnitten abgedruckten Plan von Jean Millet und Claude Revel im Beitrag von Jean-Charles Forgeret in Babelon/Mignot 1998, S. 106 und 107, (siehe auch S. 164, Anm. 158). Auch Godefroy 1636 nennt »cinq autres Statues placés en demi cercle, et une belle fontaine au milieu« (fol. 42v).

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

Rundbassin mit Brunnenanlage, das, inmitten eines kleinen Wäldchens angelegt, dem Auge zunächst verborgen war. Godefroy beschreibt es als »un delice caché au milieu de grands arbres touffus et barages«,¹⁶⁷ dem »le premier esloge par dessus toutes les autres Raretez cy dessus exposés«¹⁶⁸ zukomme. Eine lange Allee führte vom Schlossgebäude auf die sich überraschend öffnende Lichtung mit dem zentralen Rundbassin, das auf den Plänen größer als der gesamte Vorhof des Schlosses erscheint.¹⁶⁹

In den Berichten der königlichen Empfänge bestätigt sich die hohe Bedeutung des Rundbassins im Rahmen von Festablauf und Garteninszenierung.¹⁷⁰ In seiner Mitte war eine Neptungruppe mit vier wasserspeienden Schlangen aufgestellt.¹⁷¹ Vier Alleen führten symmetrisch auf die Lichtung zu und wurden an ihrem Ende von jeweils zwei allegorischen Steinskulpturen mit zugehörigen Inschriften flankiert. Die Inschriften waren für je zwei Skulpturen in Reimform konzipiert, wodurch sich eine paarweise zu folgende Lesart ergab.¹⁷² In moralisierender Absicht wurde einem Laster jeweils eine Tugend gegenübergestellt, wobei die sich reimenden Verse die Skulpturen aneinanderbanden und keine divergierende Aufstellung erlaubten. Das Einbinden literarischer Elemente, das bereits in der Inszenierung des Schlosses bei Tristan l’Hermite deutlich wurde, kehrt in der poetischen Grundlage des Skulpturenprogramms um das Rond d’eau wieder.¹⁷³

Im Nutzgarten erwähnt Godefroy weitere Brunnen, Sonnenuhren und Statuen,¹⁷⁴ die nicht im Detail rekonstruiert werden können. Bei Brackenhoffer genannt wird schließlich ein Brunnen in der Nähe des Kanals mit drei wasserspeienden Bronzedelphinen.¹⁷⁵ Zusammen mit den freiplastischen Skulpturen und zahlreichen Büsten

167 Godefroy 1636, fol. 45v.

168 Ebd.

169 Bei Brackenhoffer wird das Bassin mit »320 et quelques pas de tour« beschrieben (Brackenhoffer 1927, S. 48).

170 So heißt es in der *Gazette* zum 11. April 1657: »[...] [L]es autres se promenoient en Bateau dans le gråd Rond’eau [...]«. *Gazette* Nr. 45 (11. April 1657), S. 360. Zum 18. Mai 1659: »Il fut pareillement suivi d’un tres-beau Feu d’Artifice dressé sur le Rond’eau [...]«. *Gazette* Nr. 62 (24. Mai 1659), S. 491. Man sei »agréablement surprise, par vne Machine d’artifice dressée sur le bord d’un Rond’eau, de grandeur vnique en France: laquelle, aussi-tost que Leurs Majestez se furent placées sous le Dais qui leur avoit esté préparé, fit voir l’Air & l’Eau mesme toute en feu [...]«. *Gazette* Nr. 63 (o. D.): *Le magnifique régale fait à Leurs Majestez, par le Sieur de Lyonne, en son Chasteau de Berny*, S. 502.

171 Vgl. Brackenhoffer 1927, S. 48.

172 Folgende Skulpturenpaare mit Inschriften sind überliefert: Volupté (*Les voluptueux plaisirs / Traisnent les grands au naufrage*) und Tempérance (*Qui tempère ses désirs / Est sans crainte de l’orage*); Prudence (*La prudence nous rend tels / Que le sort ne peut nous nuire*) und Fortune (*Sur les desseins des mortels / La fortune a son empire*); Envie (*L’envieux a son tourment / Dans sa propre conscience*) und Patience (*Tout se surmonte aisément / Par la seule patience*); Calomnie (*La mesdisance poursuit / Les Vertus et les puissances*) und Vérité (*Enfin la vérité luit / Et détruit les mesdisances*). Zit. nach ebd., S. 49.

173 Vgl. Tristan l’Hermite 1967. Siehe zu Tristans literarischer Verarbeitung von Berny auch S. 119 in der vorliegenden Arbeit.

174 Vgl. Godefroy 1636, fol. 43r.

175 Vgl. Brackenhoffer 1927, S. 49.

2.3 Die Gartenausstattung von Vaux-le-Vicomte im zeitgenössischen Vergleich

zeigt sich in Berny eine außenwirksame skulpturale Ausstattung, die zudem die Intention eines über die reine Dekoration hinausgehenden Programms vermittelt. Herrscherbüsten und literarisch-moralisierende Inhalte verbanden sich mit den üblichen im Garten aufgestellten Götterfiguren. Auch in Berny scheint ganz auf moderne Auftragsarbeiten und Kopien nach Antiken gesetzt worden zu sein. Weitere Marmorfiguren werden von Brackenhoffer in den Innenräumen situiert.¹⁷⁶

Im Vergleich zu den Gärten in Berny und Wideville unterscheidet sich Vaux-le-Vicomte im Umfang seiner skulpturalen Ausstattung nur graduell, doch vermittelt sich Fouquets Bemühen um ein Übertreffen üblicher Gartengestaltungen seiner Zeit. Die freistehenden Skulpturen, die Aufstellung von Marmorfiguren auch im Garten, die zahlreichen Hermen sowie das Zitieren bekannter Künstler und Kunstwerke verdeutlichen die Orientierung an italienischen Vorbildern. In Verbindung mit personalisierten Verweisen auf Fouquet und der Beibehaltung typischer Gartenelemente wie Grotte und Kaskade entstand in Vaux-le-Vicomte eine wesentlich vielschichtigere Ausstattung als dies in den angeführten Vergleichsbeispielen beschrieben werden konnte. Wenn auch Fouquet Mittel und Möglichkeiten einer skulpturalen Gestaltung im Stil Richelieus fehlten, so zielten seine langfristigen Ambitionen zweifelsohne auf eine ähnliche Größenordnung.

Es bleibt dennoch hervorzuheben, dass die heutigen fragmentarischen Kenntnisse kaum ein übergreifendes Bild von französischen Gartenausstattungen um die Mitte des 17. Jahrhunderts zulassen. Anschaulich wird dies an einem weitgehend in Vergessenheit geratenen Garten eines weiteren Vorgängers Fouquets im Amt der Surintendance des finances: Michel Particelli d'Émery besaß mit La Chevrette einen Landsitz,¹⁷⁷ dessen Bedeutung sich in zahlreichen dort ausgerichteten Empfängen vermittelt. Im Jahr 1647, in dem Particelli die Surintendance des finances übernommen hatte, empfing er drei Mal den jungen Ludwig XIV. in Begleitung einer größeren höfischen Gesellschaft.¹⁷⁸ Im Garten des Anwesens verzeichnet das Nachlassinventar von Particelli d'Émery 1650 einen unerwartet umfangreichen Skulpturenbestand: In einem Parterre »ou est le grand bassin d'eaux«¹⁷⁹ waren vierzehn Figuren, davon zwölf aus weißem Marmor, auf steinernen Podesten aufgestellt. Weiterhin genannt werden eine weibliche Steinfigur, eine

176 »Dans les chambres basses, il y a [...] quatre belles statues de marbre [...]« Brackenhoffer 1927, S. 48.

177 Ein erster Schlossbau in La Chevrette, Deuil-la-Barre (Val-d'Oise), entstand ab 1636 im Auftrag des Financiers Pierre Puget de Montauron (1592–1664), der den Architekten Frémin de Cotte, eventuell André Le Nôtre für den Garten und für die Gemälde der Kapelle Jacques Blanchard beschäftigte. Das Anwesen wurde bereits als Empfangsort für die Pariser Gesellschaft genutzt, bevor es 1645 von Michel Particelli d'Émery erworben wurde, der die Empfangs- und Repräsentationsfunktionen weiter ausbaute. Das Gebäude wurde 1786 zerstört. Vgl. Bourlet 1993.

178 Die Empfänge fanden am 1. Mai, am 23. August und am 12. September 1647 statt. Ein erneuter Besuch Ludwigs XIV. erfolgte am 23. Mai 1651. Vgl. Aubais/Ménard 1759, Bd. I, S. 131, 133.

179 Nachlassinventar von Michel Particelli d'Émery 1650, Arch. nat., Min. centr., LXXXVI, 323, [zu La Chevrette], n. p., Ansicht 20.

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

Pelikanskulptur sowie auf einem Sockel eine Bronzefigur »de dix pieds de hauteur«¹⁸⁰ am Ende einer großen Allee. Im Vorhof waren mit einem Bacchus und einem Satyr zwei weitere Marmorstatuen platziert. Alle Skulpturen bleiben ungeschätzt, doch lassen Material und Quantität ein aufwendiges Programm erahnen, das die hohe Bedeutung des Gartens anzeigt.

Nicht aus dem Blick verloren werden darf zudem die eingangs anhand des Gartens von Liancourt gemachte Beobachtung, dass sich die zeitgenössische Bewertung der Gartenausstattung nicht ausschließlich an der Skulptur bemaß. Ein Beispiel für einen fast vollständigen Verzicht auf eine skulpturale Ausstattung in einem dennoch hochgerühmten Garten liefert Louis Hesselin in Chantemesle. Hesselin konzentrierte sich ganz auf die Wirkung des Wassers in Verbindung mit technischen Errungenschaften; zeitgenössische Berichte heben einstimmig die dominierende Präsenz des Wassers hervor und verweisen auf außergewöhnliche hydraulische Maschinen.¹⁸¹ Freistehende Statuen und Brunnenkulpturen waren hingegen nicht Teil des Gartenkonzepts.¹⁸² Hesselin unterzog seinen Garten seit Ende der 1630er Jahre kontinuierlichen Transformationen, ohne dass die Skulptur je eine prominente Rolle spielte. Auf sammlerisches Desinteresse an der Skulptur ist daraus indes nicht zu schließen – Hesselin sammelte mit Vorliebe Bronze- und Marmor- und besaß mehr als 40 Objekte, darunter Antikenkopien, Werke von und nach Giovanni da Bologna und dessen Schülern Giovanni Francesco Susini und Pietro Tacca sowie Skulpturen von François Duquesnoy. Seine Sammlung präsentierte er in den repräsentativen Räumlichkeiten seines Pariser Hôtel particulier auf der Île Saint-Louis.¹⁸³

Der Bedeutung des Wassers und seiner sonoren und visuellen Effekte zeigte man sich auch in Vaux-le-Vicomte bewusst: Mit Kaskaden, Bassins, Gerbe d'eau, Grotte, Allée d'eau, Kanal und Brunnen wurde eine größtmögliche Vielfalt in den Gartenraum integriert,¹⁸⁴ ungeachtet der damit verbundenen Kosten. Die erhaltenen Quellen dokumentieren Ausgaben von 655.579 livres, wobei die Unvollständigkeit der Dokumente eine weit höhere Summe vermuten lässt. Allein das Rohrsystem der Brunnen wurde mit 120.000 livres berechnet.¹⁸⁵ Chantemesle ist als Vorbild für die Wasserspiele in Vaux-le-Vicomte in Betracht

180 Ebd.

181 Vgl. Weil-Curiel 2001, S. 263–271. Als Beispiel genannt sei der Bericht John Evelyns, der 1644 in Chantemesle »nothing so observable as his gardens« sieht und die Wasserspiele, Bassins und Kaskaden herausstellt. Vgl. Evelyn 2015, Bd. I, S. 91.

182 Einzig benennen lassen sich ein von Gilles Guérin nach einem Entwurf Jacques Sarazins ausgeführter marmorner Putto mit einer Muschel in einem Brunnen inmitten der Parterres vor dem Schloss, eine Neptunfigur in einer Nische neben dem Grand canal, ein Laokoon vor einer Grotte und eine von Sarazin geschaffene Ceres, die vermutlich in den Parterres der Obstbäume aufgestellt war. Vgl. Weil-Curiel 2001, S. 259–260.

183 Vgl. zu Hesselins Kollektion von Bronzefiguren ebd., S. 417–423.

184 Vgl. zu den Wasseranlagen in Vaux-le-Vicomte näher Weber 1985, S. 91–92.

185 Vgl. die bei Petitfils 1998, S. 537, angegebenen einzelnen Summen: »Aménagement de la grande cascade par Courtois, recherche d'eau à Maincy, aqueduc (estimation) – 300 000 livres; Avenue, parc, réservoir,

2.3 Die Gartenausstattung von Vaux-le-Vicomte im zeitgenössischen Vergleich

zu ziehen. Denn nicht nur attestiert Loret in der *Muze historique* eine direkte Verbindung zwischen Hesselin und Fouquet anlässlich des in Vaux-le-Vicomte am 17. August 1661 stattfindenden Festes,¹⁸⁶ sondern auch Louis Le Vau hatte vermutlich in Chantemesle bereits Ende der 1630er Jahre umfassende Gartenumbauten vorgenommen.¹⁸⁷

Wasserbassins werden in Vaux-le-Vicomte als End- und Verbindungspunkte einzelner Gartenabschnitte eingesetzt, oftmals in einer bei Le Nôtre leitmotivisch zu findenden Dreierkomposition. Mehrheitlich sind die Bassins der beiden ersten Gartenebenen figurenlos und schlicht gehalten, somit gezielt nicht als Blickfang konzipiert. Die aufwendigen Wasserspiele der Petite cascade und die Fontaine de la couronne in der ersten Gartenebene sind abseits der Hauptachse und zentralen Parterres angelegt, worin sich Le Nôtres Bemühen um Vereinheitlichung des Gartenraums mit einer ungebrochenen Weite des Blicks und zunächst verborgenen Überraschungsmomenten manifestiert. Figürlicher Brunnendekor fand sich in Form zweier Schwäne¹⁸⁸ in den Bassins im Grand parterre sowie in der Fontaine de la couronne vor dem königlichen Appartement mit einer Königskrone und aus dem Wasser auftauchenden Delphinen.¹⁸⁹ Silvestre bildet die Krone ab, die kleiner und filigraner erscheint, als die heutige, aus dem 19. Jahrhundert stammende Version. Im Récolement werden zudem 1665 eine dem Text nicht eindeutig zu entnehmende Zahl von Lachsen aus Blei erwähnt, die nach Aussagen des Fontainier Claude Robillard etwa 300 livres (ca. 146 Kilo) pro Stück wogen.¹⁹⁰ Um das Bassin im Rond d'eau gruppierten sich zudem vier Steinfontainen, die sogenannten *Petits Pâtissiers*, bestehend aus drei Kindern, die sich um eine Keule des Herkules anordnen – das Bild des hart arbeitenden und verdient ruhenden Halbgottes kehrt als leitmotivische Thematik im Garten wieder.¹⁹¹ In der zweiten Gartenebene

conduite d'eau des fontaines par Courtois (estimation) – 160 000 l.; Autres dépenses pour le canal – 25 000 l.; Tuyauterie en plomb des fontaines – 120 000 l.; A Mazzolini, fontainier – 50 579 l.«

186 So heißt es in der *Muze historique*: »Aux apareils d'icelle Feste; / Où l'Ingénieux Hensselin, / Aux sumptüozitez enclin, / Pour à ce Grand Fouquet complaire, / Se rendit, aussi, nécessaire.« Loret 1877, Bd. III: *Muze historique*, Livre XII, Lettre XXXIII (20. August 1661), S. 393.

187 Vgl. Weil-Curiel 2001, S. 271–273.

188 Die Schwäne aus Blei werden in heute im Archiv von Vaux-le-Vicomte aufbewahrten Gerichtsdokumenten erwähnt, entstanden im Kontext von Diebstählen nach Fouquets Sturz, die eventuell von dem Fontainier Claude Robillard verantwortet wurden. Vgl. Bordier 2013, S. 204; Moulin 2014a, S. 307, Anm. 48.

189 Siehe auch S. 156, Anm. 116 in der vorliegenden Arbeit.

190 Die vermutlich für Brunnen vorgesehenen Figuren werden in der »cour de la ferme« und einem angrenzenden kleinen Garten situiert. Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 56r. Bordier 2013 verweist auf im Archiv von Vaux-le-Vicomte aufbewahrte Gerichtsunterlagen zu einigen Diebstählen, in denen ein Lachs aus Zinn erwähnt wird (S. 204). Die Inventare führen zudem weitere Skulpturen auf, die offenkundig für die Brunnen bestimmt waren: Vier Masken aus Bronze, drei Masken aus weißem Marmor, zwei davon als antik klassifiziert, und ein Löwenmaul. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 70; Procès verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 3.

191 Einer der *Petits Pâtissiers* befindet sich heute im Schloss von Fléchères. Vgl. Moulin 2014a, S. 299. Die Figurengruppen, auch bei M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1129 erwähnt, sind in den auf S. 169, Anm. 188

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

hätte die Allée d'eau die Wegführung bestimmt, während sich im hinteren Teil des Gartens mit Grotte, Kanal, Rundbassin und Grande cascade die Wassereffekte erneut verdichten.

Über entsprechende finanzielle Mittel waren solche Wasserspiele einfacher realisierbar als ein anspruchsvolles Skulpturenensemble und besaßen eine ebenso wichtige Aussagekraft im Rahmen der Repräsentationsprogramme. Hydraulische Technologien bewiesen einen Zugang zu Ressourcen und spezialisiertem Wissen und fungierten als sichtbare Zeichen von Macht und Einfluss.¹⁹² Der ausreichenden Wasserversorgung einer Schlossanlage kam eine hohe Bedeutung zu, was in Beschreibungen und Gartentraktaten betont¹⁹³ und in literarischen Evokationen thematisiert wurde.¹⁹⁴ Die Symbolkraft der Unterwerfung der Natur, über die Verschwendung des Wassers kommunizierter Überfluss und technologische Überlegenheit zählten in den Gärten der 1640er und 1650er Jahre zu den zentralen repräsentativen Strategien. In der Nachfolge sollte dieses Übertreffen der Natur als künstlerischer Eigenwert¹⁹⁵ im Schloss von Versailles zu einem Leitmotiv erhoben werden, zudem in dem flachen Gelände der Wasserdruck für die Brunnenanlagen nur mit größtem technischem Aufwand erzeugt werden konnte.¹⁹⁶

genannten Gerichtsdokumenten belegt, da Teile ihrer Bleiabdichtungen entwendet worden waren. Vgl. Moulin 2014, S. 307, Anm. 51.

192 Vgl. Brandstetter 2006, S. 25–27.

193 So hebt Godefroy die vorteilhafte Situation von Schloss Berny an dem kleinen Flusslauf La Bièvre hervor, »qui luy fournit de l'eau en quantité pour de tres beaux canaux et fontaines, qui orne son Jardin.« Godefroy 1636, fol. 38v. René Rapin widmet dem Problem des fehlenden Wassers in Schloss Meudon einen ganzen Abschnitt seines Gartentraktats *Hortorum libri IV*. Trotz kostspieliger und intensiver Suche sei hier kein Wasservorkommen gefunden worden, was den Schlossbesitzer Abel Servien bis in seine Träume verfolgt habe. Vgl. Monreal 2010, S. 165.

194 So enthält bspw. das Lobgedicht von Abraham Ravaud zu Schloss Maisons einen ausführlichen Abschnitt zu den dortigen Wasservorkommen und einer mittels hydraulischer Kräfte erreichten Überwindung der Natur: »De plus grandes réalisations s'offrent à la vue, si l'on cherche d'où jaillissent avec une si grande profusion tant de flots alors qu'aucun ruisseau ne coule à proximité; des piles se dressent dans le fleuve, et la maison est semblable à un moulin qui fait monter l'eau des profondeurs et crée artificiellement des fontaines refusées par la nature: une machine hydraulique est fixée à de longues poutres de bois, de là un siphon de plomb est immergé dans le fleuve; à ce siphon est fixé par des assemblages compacts un piston qui, comme une trompe invisible crache les eaux et puise de ses poumons avides le liquide cristallin; pendant que le courant fait tourner la roue et que la masse d'eau est tour à tour comprimée et soulevée, l'axe gémit et par un mouvement en avant de l'eau la plus basse le liquide sort malgré lui par le tuyau vide; de petits godets redescendent après avoir été soulevés, et lui refusent le retour. Ainsi l'air ayant été chassé en haut et les conduits fermés en bas pour empêcher l'eau de descendre, l'onde pressée au-dedans, comme dans une gorge haletante, est contrainte de s'élever, de monter au plus haut presque oublieuse de soi et de son poids naturel. Amassée en ces lieux, enfermée dans un ample siphon, de sa course humide elle alimente toute une série de canaux à travers la noble demeure et irrigue tous les jardins.« Ravaud 1643, zit. nach der französischen Übersetzung in Cueille 1999, S. 223.

195 Vgl. Quaeitzsch 2010, S. 54.

196 Vgl. ebd., S. 51. Zur Bedeutung des Wassers in Versailles und den Funktionen und diversen Rollen der für die Wasserzufuhr eingesetzten *Machine de Marly* im Kontext einer kulturwissenschaftlichen Technikgeschichte vgl. insbesondere Brandstetter 2006.

2.3 Die Gartenausstattung von Vaux-le-Vicomte im zeitgenössischen Vergleich

Auch die Bepflanzungen und der *Fruitier-Potager* avancierten zu wichtigen Statussymbolen, welche die Erfolge des *curieux* in einem botanischen Wettbewerb um Raritäten und ausgefeilte Anpflanzungs- und Kultivierungstechniken nach außen trugen. Begleitet wurden die Aktivitäten von einem breiten Austausch, der sich in zahlreichen Publikationen, botanischem Allgemeinwissen und Sammlungskatalogen sowie der Beliebtheit der Blume als Illustrationsmotiv äußerte.¹⁹⁷ Fouquet wurde bereits 1652 ein botanisches Werk gewidmet.¹⁹⁸ Blumen und Obstbäume stellten nicht nur einen nobilitierenden Faktor im Garten dar, sondern wurden oftmals in die gestalterischen Konzepte integriert.¹⁹⁹ In Godefroys Beschreibung von Berny erfährt der Nutzgarten detaillierte Aufmerksamkeit: Mit floralen vergoldeten Eisengittern abgegrenzt, war er mit Brunnen, Sonnenuhren und Statuen dekoriert, »le tout si proprement orné premiere-ment que qui commenceroit par sa visite Le prendroit pour l'unique du lieu.«²⁰⁰ Die Früchte werden einzeln als Errungenschaften des Ortes aufgezählt²⁰¹ und der Nutzgarten erscheint als »Invention nouvelle, & ornement merveilleux Jusques à present non pratiqué dans Les Jardins de ce Pays [...]«²⁰² Desgleichen widmet Abraham Ravaud in seinem Lobgedicht zu Schloss Maisons den Obstbäumen, dem Nutzgarten und der Kultivierung und Vielfalt von Früchten mehrere Abschnitte.²⁰³

Der Anbau von Früchten und exotischen Pflanzen avancierte zu einem gesellschaftsrelevanten Sujet, das es über die metaphorische Unterwerfung der Natur einer kleinen Gruppe erlaubte, ihren Zugang zu neuesten botanischen Erkenntnissen oder ihre Handelsbeziehungen in ferne Länder zu demonstrieren.²⁰⁴ In diesen Kontext sind auch die Orangerien einzuordnen, eigneten sich Zitrusbäume schließlich in geradezu idealer Weise als Statussymbol:²⁰⁵ Sie mussten aus südlicheren Regionen eingeführt werden, verlangten in ihrer Kultivierung nicht nur einen kompetenten Gärtner, sondern ebenso ein im Winter beheiztes Gewächshaus und waren folglich echte Luxusobjekte. Die aufgestiegenen Eliten zeigten sich bezüglich ihrer Zitrusbaum-Bestände entsprechend ambitioniert. In Fouquets Besitz wurden in Saint-Mandé insgesamt

197 Vgl. Hyde 2002, S. 90–91.

198 Vgl. Claude Mollet, *Theatre des plans et iardinages*, Charles de Sercy, Paris 1652.

199 In Chantemesle bspw. wurden die Obstbäume gezielt in die Gestaltung einbezogen, sowohl über eine Anordnung im Spalier als auch in Form einer Präsentation in italienisch inspirierten Gefäßen. Vgl. Weil-Curiel 2001, S. 260.

200 Godefroy 1636, fol. 43r.

201 »[...] abri= cots pavies, amandes, poires musca= dis dines, pommes de Paradis et tous autres sortes de ces petits fruits ex=quis, et delicieux.« Godefroy 1636, fol. 43v.

202 Ebd.

203 Vgl. Ravaud 1643, in der französischen Übersetzung in Cueille 1999, S. 224–225.

204 Vgl. Quellier 2007, S. 25–39.

205 Zu Zitrusfrüchten als Zeichen sozialen Prestiges und Mittel sozialer Distinktion vgl. Kepetzis 2011, S. 139–146.

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

235 Orangenbäume »de diverses grandeurs et grosseurs«²⁰⁶ zu unterschiedlichen Werten aufgeführt, zudem Myrten, Jasminbäume und Oleander inventarisiert. Insgesamt nennt das Inventar eine Summe von 10.768 livres,²⁰⁷ deren größter Teil mit 10.615 livres auf die Orangenbäume entfällt.²⁰⁸ Ludwig XIV. erwarb aus Vaux-le-Vicomte 1665 und 1668 mehrfach einige *arbrisseaux*, einmal insgesamt 1 250 Stück, die in die Gärten von Versailles und des Palais des Tuileries verpflanzt wurden.²⁰⁹

Gerade in der Kultivierung der Zitrusbäume spiegelten sich Einfluss und finanzielle Prosperität. In einer ähnlichen Größenordnung wie Vaux-le-Vicomte bewegte sich der Bestand in Schloss Maisons, wo insgesamt 121 Orangenbäume auf 8.640 livres geschätzt wurden.²¹⁰ Von der hohen Bedeutung der Orangerie in Maisons zeugt ihre explizite Erwähnung sowohl bei Ravaud als auch in den Reiseberichten der Besucher Christiaan Huygens und John Evelyn.²¹¹ Louis Hesselin besaß 1662 hingegen mit nur insgesamt 36 Orangenbäumen und drei Granatapfelbäumen²¹² weniger als ein Fünftel des Fouquetschen Bestands. Wiederum überrascht, wie bereits bezüglich der Skulpturen, der Surintendant des finances Michel Particelli d'Émery, in dessen heute wenig bekannten Garten in La Chevrette 84 Orangenbäume unterschiedlicher Größe und Herkunft sowie vier Zitronenbäume für insgesamt 1.654 livres präsentiert wurden, außerdem 42 Granatapfelbäume für 150 livres, 59 Lorbeerbäume für 130 livres und 29 Jasminbäume für 18 livres standen.²¹³ Ludwig XIV. sollte die Mode in großem Stil aufgreifen und sich an von den aufgestiegenen Eliten etablierten Sammlungsmustern orientieren.²¹⁴

206 Vgl. *Prisée des Orangers estans à Saint Mandé*, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 1.

207 Vgl. ebd., Ansicht 2. Ein Zusammenrechnen der einzelnen Schätzwerte ergibt die leicht abweichende Summe von 10.728 livres.

208 Pro Stück erreichen die zwanzig Oleanderbäume 20 sols, die drei Jasminbäume 3 livres, die vierzehn Myrten 6 livres und die Orangenbäume zwischen 5 und 120 livres.

209 Die *Comptes des Bâtiments du Roi* verzeichnen 1665 und 1668 insgesamt vier Transporte von kleinen Bäumen aus Vaux-le-Vicomte, teils unter der Verantwortung des Gärtners Antoine Trumel, der zuvor in Fouquets Diensten gestanden hatte. Der wichtigste Transport umfasste 1 250 *arbrisseaux* für 3.816 livres; die Bezahlungen für die anderen drei (383 livres 4 sols, 147 livres, 200 livres) deuten auf eine wesentlich geringere Anzahl. Vgl. Guiffrey 1881, Bd. I, S. 83, 102, 248. Hinter der Bezeichnung der *arbrisseaux* verbargen sich vermutlich kleine Lorbeerbäumchen und Eiben, jedoch keine Orangenbäume, die zweifelsohne explizit genannt worden und im Preis deutlich höher gewesen wären. Siehe auch Cordey 1924, S. 127.

210 55 Orangenbäume und ein Zitronenbaum wurden mit 80 livres pro Stück auf 4.480 livres geschätzt. Weitere 57 Orangenbäume und acht Zitronenbäume waren noch im Wachstum begriffen und erreichten mit 64 livres pro Stück insgesamt 4.160 livres. Drei Myrten kamen auf geringe 20 livres. Vgl. Nachlassinventar von René de Longueil 1677, Arch. nat., Min. centr., CXII, 168, Transkription von Pierre-Yves Louis, S. 44.

211 Vgl. Rath 2011, S. 41.

212 Vgl. Weil-Curiel 2001, S. 258, Anm. 140.

213 Vgl. Nachlassinventar von Michel Particelli d'Émery 1650, Arch. nat., Min. centr., LXXXVI, 323, [zu La Chevrette] n. p., Ansicht 19.

214 Allein im Jahr 1687 gab Ludwig XIV. 26.000 livres aus, um 300 Orangenbäume zu erwerben und nach Trianon zu bringen. Vgl. Schnapper 1988, S. 52.

2.4 Zur Literarisierung des Gartens bei Jean de La Fontaine und Madeleine de Scudéry

Die hohe Bedeutung des Gartens von Vaux-le-Vicomte spiegelt sich in seiner wiederholten Erhebung zum poetischen Gegenstand. Während in André Félibiens *Relation des magnificences* der Garten zwar thematisiert wird, jedoch überwiegend Kulisse der Festbeschreibung bleibt,²¹⁵ bildet er bei La Fontaine und Scudéry den Mittelpunkt wesentlicher Teile ihrer literarischen Verarbeitungen der Schlossanlage. Ihre Texte zeigen die Relevanz von wahrnehmungsästhetischen Abläufen und Verweissystemen im Garten, bestätigen zudem vor dem Hintergrund einer größtenteils panegyrischen Zielsetzung dessen repräsentative Funktion.

Im Zentrum von Jean de La Fontaines Beschäftigung mit dem Garten steht dessen Inszenierung als Ort von blühendem Fortschritt und Ausdruck von Fouquets weitreichendem Einfluss. Zwei Kapitel des *Songe de Vaux* konstruiert La Fontaine um die Grotte sowie das Quarré d'eau und wählt damit in der Zeit als äußerst imponierend eingestufte Orte der Gartenarchitektur zu literarischen Schauplätzen. In Fragment III (*Aventure d'un saumon et d'un esturgeon*) begegnet der Protagonist Acante zwei im Quarré d'eau lebenden Fischen, einem Lachs und einem Stör, die ihre Geschichte erzählen. Sie seien einst als Botschafter des Meeresherrn Neptun gekommen, in dessen Auftrag sie die neu erbaute Grotte in Vaux-le-Vicomte verschönern sollten. »[...] [T]ous les trésors de l'Empire Maritime, des morceaux pétrifiés, du Corail de toutes sortes, des Conques«²¹⁶ habe man Fouquet dafür angeboten. Acante äußert unmittelbar seine Überraschung: Er habe nicht erwartet »que la rivière d'Anquëil entretint commerce avec l'Océan.«²¹⁷ Die zum Ausdruck gebrachte Verwunderung entspricht ohne Zweifel jener der Leser*innen, erfährt Vaux-le-Vicomte schließlich eine Überhöhung, die der Erklärung bedarf. La Fontaine suggeriert unter Verwendung zahlreicher Superlative eine weit über nationale Grenzen hinausreichende Reputation des Schlosses.²¹⁸ Fouquet habe zwei Händler ausgesandt, die dekorative Objekte erwerben sollten. Nach einem Schiffbruch seien sie von Neptun gerettet worden. Das anschließende Angebot der Götter Neptun und Thetis, Vaux-le-Vicomte mit ihren maritimen Schätzen auszustatten, nimmt Fouquet an. La Fontaine verwendet hier das Motiv der sich in den Dienst von Fouquet stellenden Götter, das er in den folgenden Fragmenten auf weitere Götter ausdehnen sollte, so insbesondere auf

215 Vgl. Félibien, *Relation des magnificences* 1999.

216 La Fontaine 1967, S. 129.

217 Ebd., S. 131.

218 Vgl. bspw. die folgenden Verse: »[...] Est un lieu nommé Vaux gloire de l'Univers: / Son nom vole déjà dans cent climats divers. / Oronte [d.i. Fouquet] y fait bâtir un Palais magnifique, / Où règne l'ordre ionique [...].« Ebd., S. 133.

Apoll.²¹⁹ In der Inszenierung Neptuns auf Augenhöhe mit Fouquet rückt letzterer auf eine geradezu herrscherliche Position. Die Erzählung um den Meeresherrn und die schiffbrüchigen Händler nimmt zweifelsohne Fouquets rege Aktivitäten im Überseehandel als Ausgangspunkt und erhebt Vaux-le-Vicomte zu einer Art neuem Handelszentrum.²²⁰ Vaux-le-Vicomte dient zudem als Basis für Neptuns Vertrauen, womit eine direkte Parallele zur Funktion des Schlosses im Rahmen von Fouquets Amt der Surintendance des finances geschaffen wird, sollte das prunkvolle Anwesen schließlich finanzielle Prosperität suggerieren und das Vertrauen in Fouquets Kreditwürdigkeit stärken.

Das VIII. Fragment (*Neptune à ses Tritons*) knüpft in der Beschäftigung mit der Grottendekoration unmittelbar an das III. Fragment an. Wiedergegeben wird eine Ansprache von Neptun an seine Tritonen, die zur Dekoration der Grottennischen aufgefordert werden. Das Wasser erscheint als hauptsächliches Ornament; zum weiteren Schmuck der Felsen öffnet Neptun seine Kerker, um die »animaux venus de divers mondes«²²¹ herauszulassen, die an den Felsen fixiert werden. So bevölkern nun Reptilien, Drachen, Seemonster, Flusskrebse, Krokodile und zahlreiche weitere Phantasiewesen die Grottenfelsen, in Anlehnung an die dort tatsächlich einst angebrachten wasser-speienden Tiere.²²²

In beiden Fragmenten wird die auf Fouquet bezogene panegyrische Zielsetzung der Texte weder verschleiert noch über einen Bescheidenheitstopos gemindert. La Fontaine präsentiert eine sich durch Exotik und Überfluss auszeichnende Gartendekoration, die als Ergebnis einer Fouquet zuteil werdenden Protektion der Götter erscheint.²²³ Neben der Hervorhebung von weitreichendem Einfluss und einem nahezu gottgleichem Status Fouquets, wird Vaux-le-Vicomte so zum Ort der Präsentation göttlicher Schätze überhöht, womit die aufwendige Ausstattung ihre Rechtfertigung erfährt.

In Madeleine de Scudéry's Werk begegnet der Garten als literarischer Schauplatz in vielfältigen Formen und Funktionen,²²⁴ wobei die Evokationen real existierender Orte als eigene Gruppe kategorisiert werden können. Die Referenz auf einen konkreten geographischen Ort unterscheidet sich von den imaginierten Gartenräumen²²⁵ und lässt

219 So heißt es bspw. zu Minerva und Apoll: »Je considère sans jalousie toutes les statuës que Minerve lui [d. i. Fouquet] a données. Apollon [...] n'a pas eu mauvaise raison de se faire Peintre pour un Héros très-reconnoissant et très-liberal.« Ebd., S. 207.

220 Siehe auch das Kapitel »Celebrating Mercantile Trade« bei Goldstein 2008, S. 182–186.

221 La Fontaine 1967, S. 208.

222 Vgl. zur Grottendekoration näher S. 150–154 in der vorliegenden Arbeit.

223 Eine ähnliche Formulierung findet sich bei M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1137, im Kontext der Gartenskulpturen: »[...] [T]oute la terre a contribué à embellir ce lieu là.«

224 Vgl. Desprechins 1993, S. 433–441; Conan 2005, S. 323–384.

225 Als Beispiel eines imaginierten Gartenraumes kann der Garten der Sapho im *Receuil La Suze-Pellisson* gelten. Inszeniert als ein *locus amoenus*, liefert der imaginierte Garten den gemeinsamen Bezugspunkt

2.4 Zur Literarisierung des Gartens bei Jean de La Fontaine und Madeleine de Scudéry

den Geltungsanspruch des Textes in die erfahrbare Wirklichkeit der Leser*innen hineinreichen. In der *Clélie* nehmen die Gärten im Verhältnis zu den Innenräumen einen nahezu gleichrangigen Raum ein; teils gilt dem Außenraum der Landsitze sogar das hauptsächliche Interesse der Autorin. Die Gartenbeschreibung von Vaux-le-Vicomte umfasst insgesamt fünfzehn Seiten und steht damit im Umfang leicht hinter der Beschäftigung mit den Innenräumen zurück, zählt jedoch innerhalb der *Clélie* zu den ausführlichsten Schilderungen. Scudéry hat den Garten Ende der 1650er Jahre in einem weit fortgeschrittenen Zustand besichtigt, wenn sich auch anhand einzelner Abweichungen und unerwähnt bleibender Figuren die noch unvollendete Gartenausstattung verrät.²²⁶ Bereits zu Beginn des Textes wird, ausgehend von der Namensgleichheit zwischen Valterre und der etruskischen Stadt Volterra, die herausgehobene Bedeutung des Wassers in Vaux-le-Vicomte unterstrichen.²²⁷ Die Gartenbeschreibung schließt, dem Weg der Besucher*innen entsprechend, an die Innenräume an und nimmt ihren Ausgangspunkt von Grand Salon und Terrasse, von wo aus sich die erste Wahrnehmung in einem überwältigenden visuellen Eindruck verdichtet:

»[...] [O]n découvre de cet endroit [d. i. die Terrasse] vne si grande & si vaste estenduë de differens parterres, tant de grandes & belles allées, tant de fontaines ialissantes, & tant de beaux obiets qui se confondent par leur esloignement, qu'on ne sçait presque ce que l'on voit, parce que la multitude des belles choses estonne l'imagination, & empesche les yeux de pouuoir rien choisir d'abord.«²²⁸

Jener Auftakt behauptet die Unmöglichkeit, die wahrgenommene Vielfalt auf einen Blick zu erfassen und nennt bereits die für André Le Nôtres Konzeption zentralen Momente der Überraschungseffekte und optischen Täuschungen. Eine solche, dem eigentlichen Betreten des Gartens vorangestellte Aufzählung der wesentlichen Elemente, vorstellbar als ein von einem erhobenen Punkt aus ungehindertes Schweifen des Blicks, eröffnet in ähnlicher Form zahlreiche Gartenbeschreibungen der *Clélie*²²⁹ und zielt darauf ab, die Erwartungshaltung zu steigern. Meist geht der Blick von der Freitreppe

der einzelnen Texte des im Umkreis von Madeleine de Scudéry und Paul Pellison entstandenen *Recueil*. Vgl. Bung 2013, S. 145–149.

226 So nennt Scudéry bspw. vier statt der ausgeführten zwei Löwen im Fronton an der Hoffassade sowie sechs statt der ausgeführten acht Hermen an der Grotte und zwei statt der vier ausgeführten Löwen-Skulpturen an den Aufgängen neben der Grotte. Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1102, 1136, 1137.

227 So heißt es bei Scudéry: »[...] [I]l est vray que ces deux noms ont du rapport, & que la fameuse Ville [...] est cause que Valterre porte vn nom qui ressemble au sien, parce que cette Ville là a tant d'eaux, qu'elle n'a point de porte, ni point de place où il n'y ait des fontaines, si bien que la conformité des eaux a fait la ressemblance des noms.« Ebd., S. 1090–1091.

228 Ebd., S. 1127–1128.

229 Siehe auch Conan 2005, S. 336.

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

des Schlossgebäudes aus²³⁰ und erfasst überblickend die wichtigsten Komponenten des Gartens,²³¹ die oft deutlich präziser als bei Vaux-le-Vicomte beschrieben sind. Die hier von Scudéry suggerierte Unmöglichkeit der visuellen und folglich auch sprachlichen Erfassung des Gartens ob seiner gestalterischen Dichte und Diversität erhebt ihn über andere zeitgenössische Anlagen.

Als treibende Kraft für die anschließende Erkundung des Gartens macht Scudéry eine jedem Menschen eigene *curiosité* geltend, die gerade durch die Schwierigkeit der zunächst verunklärten visuellen Erfassung herausgefordert werde.²³² In der Darstellung der Gärten folgt Scudéry in der *Clélie* mehrheitlich einem sich wiederholenden Grundgerüst. Die Struktur wird über die Bewegung im Raum vorgegeben, immer wieder durchbrochen durch eingeschobene Rekapitulationen des bereits Gesehenen.²³³ In Vaux-le-Vicomte führt der Weg auf der Hauptachse zum Endpunkt des Gartens, wobei alle wesentlichen gartenarchitektonischen Orte passiert und Skulpturen sowie Wasseranlagen berücksichtigt werden. Letztere erfahren breite Aufmerksamkeit, die ihren Status als Gradmesser für das Prestige des Gartens untermauern. Das Wasser wird mehrfach mit Kristall verglichen; seine diversen Erscheinungsformen²³⁴ und sonoren Effekte finden wiederholt Erwähnung.²³⁵

Wichtigstes Stilmittel in allen Gartenbeschreibungen der *Clélie* sind indes die Blickführungen, damit verbundene Täuschungs- und Überraschungseffekte sowie

230 In Charenton, Anwesen der Marquise de Plessis-Bellière, bspw. überblickt man den Garten von einer nach außen offenen Salle und sich anschließenden Freitreppe. Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 880. In Valentin Conrarts Anwesen entdeckt man die umliegende Landschaft von zwei zwischen Freitreppen gelegenen Balkonen mit marmorner Ballustrade aus. Vgl. ebd., Bd. IV, S. 799. In Nicolas de Rambouillet's Gartenanlage in Reuilly (auch bekannt als *La folie Rambouillet*) erfolgt der Blick von der Terrasse aus. Vgl. ebd., Bd. IX, S. 327. Bei Henri und Suzanne de Saint-Chaumont in Ménilmontant bildet wiederum eine Freitreppe den Ausgangspunkt. Vgl. ebd., S. 516–517.

231 Siehe auch Conan 2005, S. 336–339.

232 »En effet comme la curiosité est vn sentiment naturel, on ne regarde pas tant ce qu'on peut discerner facilement, que ce que l'on ne peut distinguer, tant il est vray qu'on aime à descourir soy mesme les choses.« M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1128.

233 In der Beschreibung des Schlosses von Saint-Ange (heute bekannt unter dem Namen *Château de Saint-Ange de Villecerf*) findet sich ein anschauliches Beispiel für eine eingeschobene Zusammenfassung des schon Gesehenen: »[...] [O]n voit au dessous de soy se superbe Palais, ces diuerses cours, ces diuers jardins, ces canaux dont ie vous ay parlé, ces deux aimables bois, ces prairies, ces montagnes, ces hameaux, & ces villages esloignez [...].« Ebd., S. 1244.

234 Dies wird besonders anschaulich am Beispiel des Kanals: »[...] [E]n vn tres-petit espace, elle est riuere, torrent, canal, cascade & ruisseau.« Ebd., S. 1135. La Fontaine nutzt ähnliche Metaphern, zum Beispiel: »Je donne au liquide Cristal / Plus de cent formes differentes; / Et le mets tantost en canal, / Tantost en beautez jaillissantes; / On le voit souvent par dégrez / Tomber à flots precipitez; / Sur des glacis je fais qu'il roule, / Et qu'il boüillonne en d'autres lieux; / Par fois il dort, par fois il coule, / Et toujours il charme les yeux.« La Fontaine 1967, S. 101–102. Vgl. auch Titcomb in ebd., S. 119, Anm. 53.

235 Zahlreiche Beispiele können für die Beschreibung der sonoren Effekte angeführt werden, so in M. de Scudéry 1973, Bd. X: »[...] [L]'eau s'épanche en murmurant [...]« (S. 1129); »[...] on a mesme le plaisir d'entendre le doux murmure de tous ces petits iets d'eau [...]« (S. 1131); »[...] cent iets d'eau [...] font vn agreable murmure« (S. 1133).

2.4 Zur Literarisierung des Gartens bei Jean de La Fontaine und Madeleine de Scudéry

ständige visuelle Erneuerungen, worin sich die hohe Empfänglichkeit der zeitgenössischen Besucher*innen für solcherart perspektivische Spiele andeutet.²³⁶ Die die Schlossgebäude umgebenden Gärten oder Landschaften werden, real wie literarisch, oftmals zunächst über Ausblicke von innen nach außen erfahrbar. Über die Beschreibung solcher Ausblicke wird der Außenraum wirkungsästhetisch in die Innenräume integriert. Bei Scudéry findet sich dies beispielsweise in den Beschreibungen des Anwesens der Marquise du Plessis-Bellière oder des Schlosses Le Raincy;²³⁷ teils wird auch ein ausführlicher Eindruck des Gartens ausgehend von einem einzigen Fensterblick entwickelt.²³⁸ Im Garten von Henri und Suzanne de Saint-Chaumont in Ménilmontant wird die Landschaft durch eine Vielzahl von Wandspiegeln multipliziert, sodass die Grenzen zwischen Innen- und Außenraum endgültig verschwimmen.²³⁹ Allen Gartenbeschreibungen der *Clélie* ist zudem eigen, dass sichtbegrenzende oder -erweiternde Elemente und blickleitenden Funktionen betont werden. So verbirgt in Valentin Conrarts Anwesen eine Baumreihe den sich Nähernden möglichst lange die anschließende spektakuläre Sicht.²⁴⁰ Bei Vaux-le-Vicomte werden in ähnlicher Form die angrenzenden Waldstücke genannt, »qui arrestent agreablement les yeux«²⁴¹ – vergleichbare Formulierungen kehren in ausnahmslos allen Schloss- und Gartenevokationen wieder.²⁴² Das bereits zu Beginn der Darstellung von Vaux-le-Vicomte eingeführte

236 So bspw. bezogen auf Conrarts Anwesen, vgl. ebd., Bd. IV: »[...] [O]n peut dire que d'une mesme situation on a diuerses veüs [...]« (S. 804); »[...] cette diuersité d'objets & de veüs se trouue encore presque en toutes les parties du Bastiment [...]« (S. 804–805). Desgleichen zu Le Raincy, vgl. ebd., Bd. IX: »[...] [O]n découure vne si grande estenduë de païs, que la veüë en estant diuertie & agreablement occupée [...]« (S. 358); »[...] les veüs en sont aussi fort differentes [...]« (S. 358). Beispiele finden sich auch in der Beschreibung zu den Gärten von Henri und Suzanne de Saint-Chaumont, vgl. ebd., Bd. IX: »[...] [L]es veüs sont toutes differentes & toutes admirables [...]« (S. 528); »[...] vne veüë merueilleuse par sa diuersité [...]« (S. 528); »Si l'on regarde du costé de la belle veüë, cette allée est admirable; on voit le mesme paisage dont ie vous ay fait la description, mais on le voit pourtant changé, parce qu'en changeant de place, on voit tous les objets d'une autre manière« (S. 522).

237 Vgl. zu Charenton ebd., Bd. X, S. 882, 885; zu Le Raincy ebd., Bd. IX, S. 357.

238 In der Beschreibung bspw. von Saint-Ange erfolgt eine umfassende Gartenbeschreibung über den Blick aus einem Cabinet. Vgl. ebd., Bd. X, S. 1241–1242.

239 Vgl. ebd., Bd. IX, S. 515. Ähnliche Beschreibungen von Spiegelungen finden sich auch zum Anwesen der Marquise de Plessis-Bellière in Charenton, vgl. ebd., Bd. X, S. 887, und zu Reuilly im Besitz von Nicolas de Rambouillet, vgl. ebd., Bd. IX, S. 330.

240 »Ce Vestibule est borné par vn rang de grands Arbres qui semblent n'estre là qu'afin qu'on ne trouue pas d'abord cette admirable veüë qui fait les delices de ce lieu-là.« Ebd., Bd. IV, S. 798.

241 Ebd., Bd. X, S. 1128.

242 Bspw. zu Saint-Ange: »En effet il y a vn cabinet d'où l'on voit non seulement vn tres-agreable valon enuironné de petites montagnes, qui arrestent plustots la veüë qu'elles ne la bornent, mais encore vn grand iardin [...]« Ebd., S. 1241. Zum Anwesen von Valentin Conrart: »On voit vne grande ceinture de Montagnes esloignées [...], & qui sans contraindre la veüë l'arrestent & la bornent agreablement.« Ebd., Bd. IV, S. 799. Zum Garten von Henri und Suzanne de Saint-Chaumont: »[...] trois allées aux deux costez du parterre, comme pour conduire la veüë vers vn beau jet d'eau [...]« Ebd., Bd. IX, S. 517; »[...] la veüë s'estend à plus de vingt mille loin, quoy qu'elle soit agreablement arrestée par vne diuersité tres-charmante.« Ebd., S. 519.

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

Bild der kaum leistbaren sprachlichen Übersetzbarkeit des Gesehenen und der wundersamen Effekte wird immer wieder aufgegriffen.

In nahezu allen Beschreibungen ist die Bemühung um eine möglichst präzise Erfassung des Gartens erkennbar,²⁴³ nur selten durchbrochen von theoretischen oder panegyrischen Einschüben, die sich von dem beschriebenen Gegenstand lösen. Die Schilderung des Gartens von Vaux-le-Vicomte bildet diesbezüglich eine Ausnahme. In Anknüpfung an einen seit der Renaissance präsenten Diskurs zur Überlegenheit der Natur über die Kunst oder umgekehrt, thematisiert Scudéry deren ideales Zusammengehen in Vaux-le-Vicomte:

»En effet l'imagination ne peut rien concevoir de si grand, de si agreable, & de si magnifique; la nature toute puissante qu'elle est, ne peut produire rien de si beau, & l'Art qui se vante de l'imiter souuent, de la surpasser quelquefois, & de l'embellir tousiours, ne sçauroit rien faire de si merueilleux. Ainsi on peut dire que ce qu'on voit en ce lieu-là, est le chef-d'œuvre de l'Art & de la Nature ioints ensemble.«²⁴⁴

Das Zusammenspiel von Kunst und Natur wird zum höchsten Ziel erhoben, in Vaux-le-Vicomte erreicht durch die Steigerung dessen, was die Natur an Schönheit zu bieten hat. Zugleich spannt Scudéry den Bogen zu ihrer panegyrischen Textaufgabe, indem sie Fouquet an den Ursprung jener Errungenschaften setzt:

»En effet il ne faut pas s'imaginer que Valterre soit vn de ces lieux que la Nature a presque embellis toute seule, au contraire on peut dire sans exageration, que Cleonime [d. i. Fouquet] l'a entierement changé, & qu'il n'y a pas vn endroit où il n'ait adiousté quelque nouvelle grace. Il a diuisé vne riuere en mille fontaines, il a reuni mille fontaines en torrens, & a si iudicieusement entendu tout ce qu'il a fait à Valterre, qu'on ne peut assez louer le iugement de celuy qui a sceu si bien mesler les beautez de l'art à celles de la Nature [...].«²⁴⁵

In der Rückführung der erfolgreichen Verzahnung von Kunst und Natur auf den Schlossbesitzer führt Scudéry ein Motiv ein,²⁴⁶ das zu einer verbreiteten Formel der späteren

243 In Madeleine de Scudéry's gesamtem Werk beziehen sich die Naturbeschreibungen hauptsächlich auf Parklandschaften, in denen die Kunst die Natur geformt hat. Vgl. Floeck 1979, S. 114.

244 M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1132.

245 Ebd., S. 1092–1093. Siehe auch die folgende Textstelle: »Il est vray que comme il faut tousiours retourner à la source des choses, on pense en ce iardin avec plaisir, au merite & à la vertu de ce-luy [d. i. Fouquet] qui l'a rendu tel qu'il est, qui par ses grands employs, a trouué lieu de faire paroistre toutes les grandes qualitez de son esprit & de son cœur [...].« (S. 1141).

246 Unter Zurücknahme der Superlative begegnet das Motiv der geradezu wundersamen Transformation eines Gartens durch seine Besitzerin auch bei der Marquise de Plessis-Bellière, deren Garten durch eine Gegenüberstellung von Vorher und Nachher evoziert wird. Vgl. ebd., S. 879–880. Die Wandlung wird als außergewöhnlich hervorgehoben: »[...] [L]'admirable Melinthe [d. i. Suzanne du Plessis-Bellière]

2.4 Zur Literarisierung des Gartens bei Jean de La Fontaine und Madeleine de Scudéry

Literatur zum Garten von Versailles werden sollte. Die dort durch Ludwig XIV. erfolgte endgültige Eroberung der in ihren Voraussetzungen widrigen Natur mit den Mitteln von Kunst und Technik sollte von diversen Autor*innen, darunter Scudéry selbst, variantenreich beschrieben werden.²⁴⁷ Scudérys abschließende Betrachtung des Gartens von Vaux-le-Vicomte, von dessen Endpunkt bei der Herkules-Figur aus erfolgreich, rekapituliert die wichtigsten zuvor passierten Orte und dient der Rückerinnerung der Leser*innen sowie einer Verankerung in der Rezeption:²⁴⁸

»[...] [D]euant soy on voit la face du bastiment beaucoup plus belle que de nul autre endroit, avec ces deux Ailes reculées qui l'accompagnent, les deux parterres qui sont des deux costez, la vaste estenduë du grand Iardin entre ces deux bois, toutes ces diuerses fontaines ialissantes, ces canaux, ces quarrez d'eau, ces cascades, & mesme celles qui sont à costé du iardin à fleurs, qui est deuant vne des ailes.«²⁴⁹

Sowohl bei La Fontaine als auch bei Scudéry bleibt die panegyrische Funktion der Gartenbeschreibung über den stetigen Rückbezug des Gesehenen auf Fouquet wesentliches Motiv. Die facettenreichen Evokationen des Gartens und seiner wirkungsästhetischen Prinzipien bei Scudéry, ebenso wie seine Inszenierung zu einem Schauplatz göttlichen Wirkens bei La Fontaine, stehen im Dienste der Glorifizierung Fouquets und der Legitimierung seiner prachtvollen Repräsentation. Für die in der Zeit an einen Garten herangetragenen Erwartungen ist insbesondere Scudérys Text aufschlussreich. Die Autorin impliziert ein rezeptives Verhalten der Gartenbesucher*innen und Leser*innen: Für eine Erfassung aller Gartenelemente ist eine Bewegung mit geschärfter Wahrnehmung gefordert, begleitet von einem bewussten Verständnis des insbesondere über die Skulpturen transportierten allegorischen Sinns. Der Garten wird als gestaltete und verbesserte Natur präsentiert, die in großen Teilen rational erfahrbar ist. Indes kommuniziert der Text ebenso, dass die Erlebbarkeit des Gartens nicht auf eine vernunftbestimmte Wirkung zu reduzieren ist, werden doch Sinne und Einbildungskraft in hohem Maße angeregt. Bei Scudéry vermittelt sich so eine Rezeptionspraxis, die Sinne und Verstand gleichermaßen fordert. Im Unterschied zu der am Ende einer Wandlung der Gartenrezeption stehenden Rolle der Besucher*innen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, bleibt die Kontrolle von Gartenerlebnis und -rezeption zu Scudérys Zeiten ganz in Händen der Künstler

a fait en ce lieu là vn changement si considerable, qu'on peut presque dire qu'elle l'a entierement metamorphosé« (S. 879).

247 Scudéry sollte in ihrer Beschreibung von Versailles den Topos insbesondere anhand der Brunnenanlagen entwickeln, wo z. B. das Wasser entgegen seiner Natur metaphorisch das Element Feuer nachbildet. Vgl. Krause 2002, S. 111, 113.

248 Siehe auch Keller 2000, S. 964–965.

249 M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1139.

2 Das Skulpturenprogramm im Garten

und Literat*innen.²⁵⁰ Nicht zuletzt gilt es zu bedenken, dass die Leser*innen der literarischen Gartenbeschreibungen den beschriebenen Ort selbst in den seltensten Fällen jemals in eigener Anschauung erleben konnten. Im Falle des Gartens von Vaux-le-Vicomte trugen Scudéry und La Fontaine in hohem Maße zur Verbreitung seines Prestiges und zur Lenkung der Rezeption bei und vereinnahmten ihn zugleich für ihre eigenen literarischen Diskurse.

250 Zur Wandlung der Gartenrezeption im 18. Jahrhundert hin zur Favorisierung einer sensualistischen Wirkungsästhetik im Rahmen der Empfindsamkeit und einer damit verbundenen Delegation des Gartenerlebnisses an die Besucher*innen vgl. Gamper 2001, S. 45–70.

TEIL III

**INNOVATION UND OPULENZ:
DIE GESTALTUNG DER INNENRÄUME**

Die Innenräume sind in Vaux-le-Vicomte (Abb. 12) nicht als ein in sich geschlossenes räumliches Gefüge konzipiert, sondern stehen in einer fortlaufenden Verschränkung mit dem Außenraum. Vermittelt wird diese hauptsächlich über eine visuelle Aufhebung architektonischer Grenzen sowie in den Garten führende Blickachsen und Ausblicke, spiegelt sich darüber hinaus vielfach in der gewählten Motivik der Innendekoration. Entgegen einer bis dato üblichen Platzierung der repräsentativen Appartements im Obergeschoss, verlagerte Louis Le Vau diese in das Erdgeschoss, wobei der symmetrisch angelegte Grundriss überschaubar bleibt. Auf der durch das Gebäude und die weitere Anlage führenden vertikalen Achse liegen das Vestibül und der überkuppelte Grand Salon, von dem beidseitig die Appartements Fouquets im Westen und des Königs im Osten abgehen. Es entsteht so eine privilegierte Enfilade zur Gartenseite, die sich – der üblichen französischen Raumfolge entsprechend – jeweils in Antichambre, Chambre und Cabinet aufreiht. Zum Hof situieren sich Garderoben, Treppen zum Obergeschoss sowie je ein weiterer, den Appartements angegliederter repräsentativer Raum. Hinter der Antichambre Fouquets liegt die sogenannte Grande chambre carrée; die Antichambre des Königs führt in einen Raum mit angrenzender Salle du buffet, heute mehrheitlich mit Salle à manger benannt und als einstiger Speisesaal klassifiziert.

Die Funktionen jener hofseitigen Räume werden zu diskutieren sein. Sowohl auf ein repräsentatives Treppenhaus – die schmalen Treppen zum Obergeschoss sind den Blicken gänzlich entzogen und entsprechend schmucklos gestaltet¹ – als auch auf eine Galerie wurde verzichtet. Bezogen allein auf seine räumlichen Dispositionen präsentiert sich das Schlossgebäude damit im zeitgenössischen Vergleich eher bescheiden.² Von Louis Le Vau hat sich ein Plan des Erdgeschosses mit eingetragenen Raumbezeichnungen erhalten,³ datiert auf den 6. August 1656, der eine weitgehend finale Version des tatsächlich errichteten Zustands wiedergibt.⁴ Einzig angezweifelt werden darf die Umsetzung je einer eingezeichneten Tür zwischen den beiden gartenseitigen Antichambres der Appartements und den hofseitig gelegenen Garderoben. Nicht eingezeichnet sind zudem ein Durchgang von der Salle à manger zur angrenzenden Salle du buffet und die Verbindungstüren von den hofseitigen Chambres zum Treppenhaus. Die Angliederung dieser Chambres an die Antichambres der Gartenseite gewinnt so an Gewicht.⁵

1 Ins Obergeschoss führende Treppen liegen beidseitig des Vestibüls, in den hofseitigen Eckpavillons sowie hinter dem Cabinet von Fouquets Appartement.

2 Vgl. Krause 1996, S. 147.

3 Vgl. Louis Le Vau, Plan du rez-de-chaussée de Vaux-le-Vicomte, 1656, Archiv in Vaux-le-Vicomte, <https://g.co/arts/tc8ayMNE6CPY38rs5> [2.2.2022].

4 Der Grundriss und je eine Ansicht von Hof- und Gartenfassade wurden von Jean Marot gestochen und sind Teil des sogenannten *Grand Marot*. Vgl. Marot (Grand Marot), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10402607/f83.item> [Grundriss]; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10402607/f85.item> [Hofansicht]; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10402607/f87.item> [Gartenansicht].

5 Im Nationalmuseum in Stockholm befindet sich eine anonyme Kopie des Plans von Le Vau, die in das 17. Jahrhundert datiert wird. Die einzige Abweichung ist eine nicht eingezeichnete Tür von Fouquets

Unter der Familie von Claude Louis Hector de Villars, in deren Besitz das Schloss 1705 übergang, fanden keine nennenswerten Eingriffe in den Grundriss statt, wenn sich auch die Raumnutzungen deutlich veränderten. So logierte die Maréchale de Villars im ehemaligen Appartement des Königs, während sich der Maréchal de Villars in den hofseitigen Räumen einrichtete. In Fouquets ehemaligem Appartement wird die Antichambre d’Hercule nun als »Chambre du dais«, die Chambre des Muses als »Chambre du roi« bezeichnet. Zum Hof wurde eine »Salle de billard« eingerichtet, während die im nordwestlichen Pavillon liegenden Räume von dem Sohn der Familie, Henri Armand, Marquis de Villars, und seiner Frau bewohnt wurden.⁶

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts initiierten die 1764 nachfolgenden Choiseul-Praslins zahlreiche Veränderungen des Grundrisses und der räumlichen Funktionen, wie aus einem in Vaux-le-Vicomte aufbewahrten Plan des Architekten Charles de Wailly aus dem Jahr 1784 hervorgeht.⁷ Demnach wurden die Appartements im Erdgeschoss von César Gabriel de Choiseul, Duc de Praslin (ehemaliges Appartement des Königs) und seiner Frau Anne Marie de Champagne de Villaines de La Suze (ehemaliges Appartement Fouquets) bewohnt; eine dem König reservierte Raumfolge ist nicht mehr ausgezeichnet. Fouquets einstige Chambre ist als »Salle de Compagnie« bezeichnet, womit eine repräsentativ-öffentliche Funktion unterstrichen wird, während im ehemaligen Appartement des Königs noch von einer »Chambre à coucher« gesprochen wird. Die Alkoven beider gartenseitigen Chambres wurden durch eine eingezogene Wand vom Raum getrennt und nochmals in sich unterteilt, um weitere Garderoben zu schaffen. Aus der ehemaligen Chambre des Muses konnten die Nebenräume und Treppen nur noch über das Cabinet erreicht werden und wurden so deutlicher von der Enfilade getrennt. Der einzige direkte Durchgang zwischen Hof- und Gartenseite befand sich nun in Fouquets Antichambre. Die hinter dem ehemaligen königlichen Appartement liegende Salle à manger ist in Waillys Plan als solche bezeichnet und der offene Durchgang zur Salle du buffet – ebenfalls so benannt – abgebildet. Der vermutlich existierende Zugang zur ehemaligen Antichambre des Königs wurde geschlossen und eine Tür von der Salle du buffet in das angrenzende Treppenhaus eingefügt. Jene Veränderungen zielten offenkundig auf eine Erhöhung des Wohnkomforts im Erdgeschoss, insbesondere über die Verkleinerung der repräsentativen Räume, die Hinzufügung von Garderoben

Chambre in eine angrenzende kleine Passage. Die Zeichnung wurde vermutlich von dem schwedischen Architekten Carl Hårleman auf einer seiner Frankreichreisen (1723–1726, 1732 sowie 1744–1745) erworben. Vgl. Nationalmuseum Stockholm, NMH THC 6415; abgedruckt bei Bordier 2013, S. 123, wo sie fälschlicherweise Nicodemus Tessin d. J. zugeschrieben wird. Ein ebenfalls in Stockholm aufbewahrter Plan des Untergeschosses stammt von derselben Hand. Vgl. Nationalmuseum Stockholm, NMH THC 6414.

6 Vgl. Cordey 1924, S. 146–149.

7 Der Plan von Wailly zeigt die Anlage von Hauptgebäude und den Dépendances beidseitig der Vorhöfe mit den Grundrissen des Erdgeschosses, 63 × 98,5 cm. Der Plan wurde 2012 von der Association *Les amis de Vaux-le-Vicomte* erworben, vgl. <http://pimousse.vaux.free.fr/vauxlevicomte/aavv-plan-rdc.html> [26.2.2022].

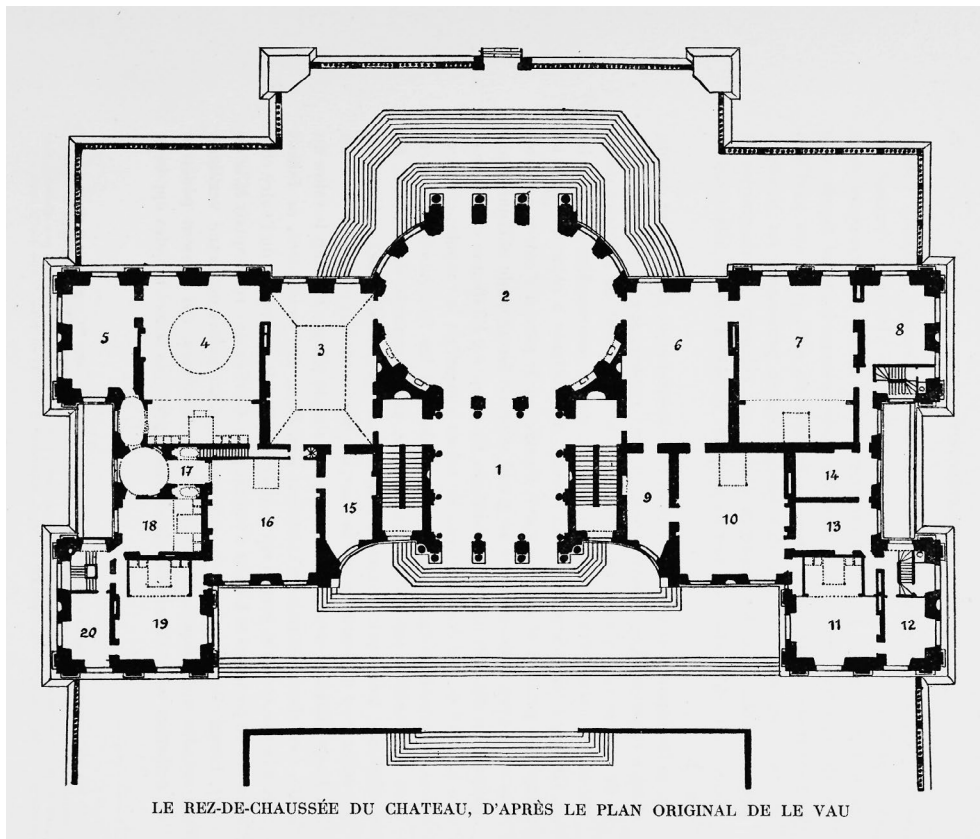


Abbildung 12. Grundriss des Erdgeschosses von Vaux-le-Vicomte, aus: Cordey 1924, S. 26. Raumbezeichnungen von Marion Müller, unter Hinzuziehung des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, des Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch., nat., O1 1964, sowie der bei Cordey 1925, S. 189–251, veröffentlichten Quittungen in Vaux-le-Vicomte tätiger Künstler.

- | | | |
|--|---|------------------------------------|
| 1. Vestibule | 5. Cabinet des Königs,
auch genannt
Cabinet des stucs | 12–14. Chambres oder
Garderobes |
| 2. Grand Salon | 6. Antichambre d'Hercule | 15. Salle du buffet |
| 3. Antichambre des
Königs, auch ge-
nannt Antichambre
des stucs | 7. Chambre des Muses | 16. Salle à manger |
| 4. Chambre des Königs,
auch genannt
Chambre des stucs | 8. Cabinet des Jeux | 17. Cabinet des bains |
| | 9. Garderobe | 18. Chambre oder Cabinet |
| | 10. Grande chambre carrée | 19. Chambre |
| | 11. Chambre | 20. Cabinet oder
Garderobe |

und eine Konzentration auf die Zirkulation innerhalb der hof- beziehungsweise garten-seitigen Raumeinheiten. Der Großteil der Eingriffe wurde im 19. und 20. Jahrhundert rückgängig gemacht, so dass der ursprüngliche Grundriss mit den von Le Vau gedachten Raumverbindungen heute weitgehend wiederhergestellt ist.

Die unter Fouquet vorgesehene Gestaltung des Obergeschosses kann nur teilweise rekonstruiert werden: Es fehlen die Pläne Le Vaus, die Ausstattung war zum Zeitpunkt von Fouquets Sturz unvollendet und im 18. Jahrhundert fanden umfassende bauliche Eingriffe statt.⁸ Der Ostflügel beherbergte zum Hof ein Fouquet zugedachtes Appartement, während zum Garten die Räumlichkeiten von Marie-Madeleine de Castille lagen. Im Westflügel logierte 1661 noch Charles Le Brun; dort befanden sich ebenso weitere Raumfolgen, die offensichtlich von Gästen genutzt wurden und deren langfristige Funktionen wahrscheinlich nicht abschließend definiert waren. Die Kuppel des Salons erhob sich bis in das zweite Obergeschoss, doch blieb über dem Vestibül Platz für eine Kapelle, deren Gestaltung 1661 mit Fouquets Sturz unterbrochen wurde. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfolgten unter Verantwortung des Architekten Jean-Baptiste Berthier zahlreiche Unterteilungen der Räume, die heute weitgehend noch vorhanden sind. Die erste Etage wurde in den Beschäftigungen mit Vaux-le-Vicomte wiederholt einer als »privat« klassifizierten Nutzung zugeordnet. Dies impliziert eine Trennung zwischen »privatem« Obergeschoss und »öffentlich-repräsentativem« Erdgeschoss, die zumindest für das 17. Jahrhundert nur bedingt geltend gemacht werden kann und die Gefahr einer anachronistischen Anwendung des Begriffspaares öffentlich–privat birgt. Zudem verlangen die teils aufwendigen Gestaltungen der Appartements im Obergeschoss eine Überprüfung ihrer funktionalen Ausrichtungen.

8 Für eine kurze Beschreibung der Raumdispositionen siehe auch Howald 2011, S. 101–102.

1 DIE AUSSTATTUNG DES GRAND SALON

1.1 Räumliche Funktionen und Konzepte

In seiner räumlichen Inszenierung und Ausstattung war der Grand Salon als Höhepunkt der Innenräume konzipiert (Abb. 13), zielte auf unmittelbare Überwältigung und sollte den künstlerischen Anspruch noch vor Betreten der Appartements auf höchstem Niveau festschreiben. Die große Bedeutung des Raumes manifestiert sich bereits in seiner zentralen Disposition im Grundriss, den räumlichen Dimensionen sowie seiner Sichtbarkeit am Außenbau. Louis Le Vau erweiterte hier eine architektonische Form, die er in den 1630er und 1640er Jahren für eben jene Gruppe der Aufsteiger entwickelt hatte, zu der auch Fouquet gezählt werden kann. Ein hoher Raum mit gewölbter Decke, meist mit wandgebundener Architekturordnung, wurde von Le Vau in die Enfiladen einiger Pariser Hôtels particuliers eingefügt, ohne den neuen Raumtypus – die



Abbildung 13. Vaux-le-Vicomte, Grand Salon

1 Die Ausstattung des Grand Salon

sogenannte *Chambre à l'italienne* – auf eine spezielle Funktion festzuschreiben.⁹ Der Überraschungseffekt des unvermittelt im Appartement aufragenden Raumes kam den Repräsentationsbedürfnissen der Aufsteiger entgegen.

In Schloss Le Raincy (Louis Le Vau, 1643–1648) tritt der Salon erstmals am Außenbau hervor und wird zum Mittelpunkt des Gebäudes erhoben, wobei seine ursprünglichen Merkmale der Wölbung, Überhöhung und architektonischen Wandgliederung erhalten bleiben. In Le Raincy, ebenso wie in Schloss Meudon (Louis Le Vau, 1654–1659), lagen die repräsentativen Räumlichkeiten in der ersten Etage. Die sparsame und strenge Dekoration des Erdgeschosses kontrastierte mit dem über monumentale Treppen zu erreichenden Salon im Obergeschoss, der als lichtdurchfluteter und aufwendig ausgestatteter Raum mit weiten Aussichten konzipiert war.¹⁰ Le Vau fand seine Leitbilder in der antiken Privatarchitektur und deren Anverwandlung durch Palladio, der für eine ähnliche Gruppe des neuen Adels gebaut hatte.¹¹ Auch Plinius' Beschreibung eines Festsaals mit beeindruckendem Ausblick scheint Le Vau eine unmittelbare Inspiration geboten zu haben. Ebenso verhält es sich mit Vitruv, der in seiner Evokation eines repräsentativen Saals in den Wohnhäusern hochstehender Privatleute eine Anlehnung an öffentliche Basiliken beschrieb, worin sich den mehrheitlich in Staatsdiensten tätigen Aufsteigern ein ideal zu adaptierendes Programm bot. In Vaux-le-Vicomte setzen sich die antiken Reminiszenzen in der ovalen Grundform¹² und im offensichtlichen Zitieren des Pantheons fort, dessen Proportionen im Aufriss des Salons exakt übernommen wurden. Über das Hervortreten des Salons am Außenbau rekurrierte Le Vau zudem, wie bereits über die Kolossalordnung an der Fassade, auf eine königliche Formensprache und lehnte sich an die Pavillonbauten französischer Residenzen an.¹³

Das in Le Raincy und Meudon gesuchte theatralische Raumerlebnis lässt sich auch in Vaux-le-Vicomte beschreiben, wo der Salon mit dem relativ karg gestalteten Vestibül kontrastiert, das von der Hofseite aus betreten wird. Mit den Eingangsportalen als einziger Lichtquelle entwickelt das monochrom belassene Vestibül eine dunkle und kühle Wirkung, unterstrichen durch einen sparsam eingesetzten Schmuck: Die Wände werden

9 Die ersten *Chambres à l'italienne* – die Bezeichnung »à l'italienne« ist ob des suggerierten Ursprungs aus Italien irreführend – finden sich ab 1639 im Schloss von Chantemesle (wo eine Beteiligung Le Vaus nicht bekannt ist), 1639 im Hôtel Lambert, 1639/40 im Hôtel de la Vrillière, 1639/40 im Hôtel der Marie de Wignerod im Petit Luxembourg, 1641 im Hôtel Hesselin, 1642 im Hôtel Tambois, 1642 im Schloss Le Raincy und 1643 im Hôtel d'Aumont. Vgl. Melters 2008, S. 109–110, sowie das Kapitel »Des chambres à l'italienne«: Définition ambiguë d'une forme nouvelle« bei Cojannot 2012, S. 56–60.

10 Siehe zu den Salons in Meudon und Le Raincy auch S. 201–203 in der vorliegenden Arbeit.

11 Vgl. Melters 2008, S. 119.

12 Krause 1996, S. 147, verweist auf die Eigenschaft des Ovals als richtungweisende Form, welche die Achsen der Anlage betonen konnte. Zur Form des Ovals siehe auch Brattig, die insbesondere den quer-ovalen Saal des Palazzo Barberini als direktes Vorbild für Vaux-le-Vicomte sieht. Vgl. Brattig 1998, S. 100–110.

13 Vgl. Krause 1996, S. 147–148; Brattig 1998, S. 113–114; Melters 2008, S. 121.

1.1 Räumliche Funktionen und Konzepte

durch Rundbögen und zwölf freistehende ionische Säulen gegliedert; ein unterhalb der Decke umlaufender Triglyphenfries führt die antikisierende Formensprache der Fassade fort. 1661 wurde kein Mobiliar inventarisiert, jedoch wurden vier weiße Marmorbüsten mit Draperien aus orientalischem Alabaster verzeichnet, deren Farbigkeit sich effektiv von der monochromen Wandgestaltung absetzte. Mit Statuen von Augustus und Tiber waren im Vestibül ferner zwei der wertvollsten Antiken aus Fouquets Besitz aufgestellt.¹⁴ Ein Mémoire von Louis Hanicle verweist auf die Platzierung der Marmorskulpturen entlang der Wand,¹⁵ während die Raummitte offenkundig leer gelassen worden war. In Kombination mit den blickdurchlässigen Durchgängen¹⁶ zwischen Eingangsportalen, Grand Salon und Garten wurde so eine Brechung der visuellen Verbindungen mit dem Außenraum vermieden und eine dynamische Vorwärtsbewegung provoziert, welche die Besucher*innen in den lichtdurchfluteten Salon mit seinen eindrucksvollen Gartenausblicken zog. Madeleine de Scudéry hebt den Effekt des Salons anschaulich hervor: »En effet il estonne l'imagination par sa grandeur, son élévation surprend, & sa beauté est si grande, qu'il oste la hardiesse de le louer.«¹⁷

In offenkundiger Anlehnung an den antiken Topos der *villa suburbana*¹⁸ wurde der Akzent auf eine Synthese von Innen- und Außenraum gelegt. Vestibül und Grand Salon bildeten einen halböffentlichen Bereich, von dem aus die Zugänge zu den Appartements

14 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 134r. 1665 werden für die Büsten je 200 livres und für die Antiken je 600 livres angegeben. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 71. Der Procès-verbal von Sainte-Hélène klassifiziert nur die Büsten als transportbereit (ohne Schätzwerte). Vgl. Procès verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n.p., Ansicht 4. François Girardons Mémoire von 1687 nennt alle Skulpturen im »Salon«; vermutlich waren die Figuren zwischenzeitlich umgestellt worden. Die Schätzwerte werden von Girardon deutlich erhöht: Augustus und Tiber erreichen je 2.000 livres, die vier Büsten – als zwei Männer und zwei Frauen präzisiert – je 800 livres. Louis Fouquet, ältester Sohn Fouquets und zum Zeitpunkt im Besitz des Schlosses, erhöhte diese Angaben am Ende des Dokuments erneut und bezifferte die Antiken mit je 3.300 livres und die Büsten mit je 1.200 livres. Vgl. Mémoire des figures qui sont à Vaux, 1687, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 74.

15 »Plus, pour retenir les figures de marbre qui sont contre le mur du vestibule j'ay fourny huit petit arpons«, *Mémoire des ouvrages de serrurie faitz et fournis pour le chasteau de Vaux-le-Vicomte par Louis Hanicle, maistre serrurier à Paris*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VI, S. 214.

16 Im März 2014 wurde in Vaux-le-Vicomte die über blickdurchlässige Türen wiederhergestellte Transparenz der Sichtachse präsentiert; im selben Jahr wurden zudem die Eisengitter vor den Arkaden der Südfassade nach den noch erhaltenen an der Nordfassade rekonstruiert, um sich so dem ursprünglichen Zustand des 17. Jahrhunderts anzunähern.

17 M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1103.

18 Der literarische und architekturtheoretische Topos der antiken *villa suburbana* lässt sich über insbesondere vier Texte nachzeichnen: In zwei Briefen betonte Plinius d. J. anhand von Villenbeschreibungen die Verschränkung von Architektur und Landschaft, unter Hervorhebung von architektonischen Öffnungen und Ausblicken. Vgl. Plinius 2014, 2,17 (Laurentinum) sowie 5,6 (Tusci). Leon Battista Alberti entwickelte den Topos in *De Re Aedificatoria* (1485) weiter, fügte u. a. die prachtvolle Erscheinung und freie Lage des Anwesens auf dem Land hinzu. Palladio schließlich entwarf in den *Quattro Libri dell'architettura* (1570) in Anknüpfung an Plinius und Alberti in der Villa Rotonda bei Vicenza eine ideale bauliche Umsetzung. Vgl. überblickend Stephan 2010, S. 67–71.

1 Die Ausstattung des Grand Salon

durch verschließbare Flügeltüren reguliert werden konnten. In der Betrachtung der in Vaux-le-Vicomte stattfindenden Festlichkeiten war deutlich geworden, dass zu Salon und Vestibül eine breitere höfische Öffentlichkeit Zutritt hatte, während die Appartements nur einem begrenzten Personenkreis offenstanden.¹⁹ Der halböffentliche Raumcharakter war auch für die Gestaltung leitgebend, so in der vorgesehenen Fußbodenkachelung mit weißen und schwarzen Marmorfliesen:²⁰ Das heute verlegte, vermutlich ursprünglich auch so intendierte Achteckmuster findet sich im 17. und 18. Jahrhundert zahlreich in Räumen, die sich funktional am Übergang von Außen- zu Innenraum situieren, während in den Appartements mehrheitlich Holzparkett bevorzugt wurde.²¹

1661 wurde im Grand Salon kein Mobiliar inventarisiert, was vermutlich auch mit dem noch notwendigen Gerüst für die Bemalung der Kuppel zu erklären ist. Zwei 1666 erwähnte Tische und zwei in Kisten verpackte Marmorfiguren scheinen nur zum Abtransport dort abgestellt worden zu sein.²² Grundsätzlich ist eine ständige Möblierung für Vestibül und Grand Salon nicht anzunehmen, handelte es sich schließlich um anlassbezogen genutzte Räume, die zudem nicht auf längeres Verweilen angelegt waren. Denkbar ist langfristig eine Präsentation prestigeträchtiger Sammlungsstücke, wie sie sich in der Aufstellung der großen Antiken im Vestibül bereits andeutet. Eine Vorstellung einer mobilen Ausstattung des Raumtypus vermag der Salon in Le Raincy zu vermitteln: 1653 werden ein auf 100 livres geschätzter türkischer Teppich und ein großer, als Büffet dienender Tisch inventarisiert,²³ worin sich die räumliche Nutzung für festliche Empfänge andeutet. 1660, Zeitpunkt einer erneuten Inventarisierung des Schlosses anlässlich des Todes von Jacques Bordier, war die Ausstattung deutlich aufwendiger. Genannt werden

19 Vgl. die Auswertungen der zeitgenössischen Berichte anlässlich des königlichen Empfangs im August 1661 auf S. 85–86 in der vorliegenden Arbeit.

20 1661 wurden die Kacheln im Untergeschoss gelagert, vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 140v. 1666 werden als transportbereit beschrieben »un millier et demy ou environ de carreaux de marbre moityé blanc et moityé noir [...], lesquels aparament ont esté destinez pour parer partye dudict salon«. Procès verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 5. Im Estat de ce qui a esté vendu et adjudgé au Roy, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 100, werden 800 Kacheln aus schwarzem und weißem Marmor für 960 livres aufgeführt. Eine mit »Autres meubles« betitulierte Liste von Objekten für den König nennt 1336 Kacheln. Vgl. Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 99.

21 Vgl. Kier 1976, S. 69. Ähnliche Kachelungen finden sich beispielsweise in den Schlössern Tanlay (Galerie), Compiègne (unterer Säulengang), Maisons (Vestibül) und im Hôtel Lambert in Paris (Vestibül). Vgl. Feldmann 1976, S. 38.

22 Genannt werden ein »jeune homme satire« und ein »jeune homme anticque restoré et brisé par les jambes«, beide aus weißem Marmor, sowie »deux tables ovalles de marbre rouge et blanc avecq leurs bordures de marbre noir et blanc apliqués sur un fonds de pierre, dont l'une entière et l'autre cassée par le milieu«, Procès verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 4. Bereits 1665 wird der Satyr als modern, mit 4½ Fuß und einer gebrochenen Nase angegeben, geschätzt auf 500 livres. Die antike Skulptur, von 5½ Fuß, erreichte 600 livres. Die beiden Tische werden auf 150 und 60 livres geschätzt. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 71. Girardon erwähnt die Objekte in seinem Mémoire nicht.

23 Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 57.

1.2 Die Stuckausstattung und ihre Autorschaft

drei Tische, vermutlich wiederum für Büffetaufbauten gedacht, wahrscheinlich derselbe türkische Teppich und sechzehn mit einem aufwendigen gelben Samtstoff bezogene *fauteuils*. Die Sitzmöbel werden auf 300 livres geschätzt; hinzu kommen ein Cembalo für 400 livres und zwölf große *guéridons* zur Erleuchtung der festlichen Szenerie.²⁴

Die Ausstattung des Grand Salon verblieb bei Fouquets Sturz in unvollendetem Zustand, weshalb die einst intendierte Raumwirkung heute nur zu errahnen ist. Insbesondere das Fehlen des für die Kuppel vorgesehenen illusionistischen Deckengemäldes verschafft der monochromen Stuckausstattung eine herausgehobene Wirkung, wo sie doch tatsächlich nur Beiwerk gewesen wäre.²⁵ Wand- und Deckengestaltung gliedern sich im Grand Salon in drei übereinander liegende, präzise voneinander getrennte Bereiche: Auf die architektonisch gegliederte Wandzone folgt der skulptural gestaltete schmale Bereich der Fenster und über dem Gesims die der Malerei vorbehaltene Wölbung, die als Himmelszone vorgesehen war. Die Verbindungen zum Außenraum erweisen sich als leitend, nicht nur über die illusionistische Öffnung der Kuppel, sondern auch über die Pilaster sowie die in der Stuckzone dominierenden Hermen als vor allem außenarchitektonische Motive.²⁶ In einem fließenden Zusammenspiel von Architektur und Malerei, realen Ausblicken und fingierten Öffnungen hätte sich der Grand Salon als ein monumentaler und zugleich durchlässiger Raum im Zentrum des Schlosses präsentiert. Die wechselseitige Durchdringung von Außen- und Innenraum und das Spiel mit der Wahrnehmung sollten hier einen ersten Höhepunkt erreichen.

1.2 Die Stuckausstattung und ihre Autorschaft

Trotz Detailreichtum und hohem künstlerischem Anspruch findet die Stuckausstattung des Grand Salon (Abb. 14) in den zeitgenössischen Texten keine Beachtung. Erst Claude Nivelon, der sich ausführlich mit Le Bruns Deckenprojekt beschäftigte, widmete auch dem Stuck eine kurze Beschreibung.²⁷ Vermutlich auf Louis Le Vau geht die korinthische Pilasterordnung zurück, welche die Wände gliedert und wahrscheinlich die korinthische Säulenordnung des Pantheons zitiert. Über einem glatten Fries wird diese Pilasterordnung von insgesamt sechzehn Hermen fortgesetzt, die beidseitig der im Obergeschoss eingefügten großen Fenster angeordnet sind. Sich paarweise zugewandt, halten sie ein Medaillon mit den Symbolen der zwölf Sternkreiszeichen, deren Ablauf gegen den Uhrzeigersinn der chronologischen Reihenfolge der Monate entspricht. Über

24 Vgl. Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 82–83. Das Mobilier wird insgesamt auf 936 livres geschätzt.

25 Vgl. Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 1.

26 Vgl. zu Elementen des Außenraums in der Gestaltung der Hauptsäle von Schlossbauten auch Schütte 1997, S. 165.

27 Vgl. Nivelon 2004, S. 257–258.

1 Die Ausstattung des Grand Salon



Abbildung 14. Vaux-le-Vicomte, Grand Salon, zwei Hermen mit dem Relief zu Afrika, Charles Le Brun (Entwurf), Jacques Houzeau (Skulptur) und Jean Blanchard (Skulptur), um 1657–1661

den Durchgängen zu Vestibül und Garten ist die Tierkreiszeichenfolge durch jeweils zwei Medaillons mit Profilköpfen durchbrochen, die als Allegorien der vier Jahreszeiten gedeutet werden können – zum Hof Herbst und Winter, zum Garten Frühling und Sommer. Die Hermen tragen auf ihren Köpfen mit Blumen und Früchten reich gefüllte Körbe, die über eine Blütengirlande miteinander verbunden sind. Oberhalb der Fenster schließt der Stuckdekor mit kleinteiligen Darstellungen von Früchten, Tieren, Instrumenten und Trophäen ab.²⁸ Diese symbolisieren über den Eingängen zu den Appartements sowie zu Vestibül und Garten jeweils einen der vier Kontinente Europa, Asien, Afrika und Amerika; die restlichen zwölf Szenen können mit einer olympischen Gottheit in Verbindung gebracht werden. Zahlreiche Attribute gehen auf die französische Baudoin-Ausgabe von Cesare Ripas *Iconologia* zurück.²⁹

²⁸ Siehe auch die Beschreibung des Salons bei Brattig 1998, S. 82–83.

²⁹ So bspw. in den Darstellungen der Kontinente. Vgl. Ripa 1643/44, Bd. II, S. 6–10. Cordey sieht keine Verbindung zu einer Gottheit, sondern »des trophées d’instruments divers et d’animaux qui symbolisent les arts, les jeux, la chasse, la pêche, le commerce, le temps, ou font voir simplement des animaux sauvages: un lion, un rhinocéros, un crocodile.« Cordey 1924, S. 62.

1.2 Die Stuckausstattung und ihre Autorschaft

Mehrere erhaltene Entwürfe von Charles Le Brun weisen ihn als Urheber der skulpturalen Ausstattung aus. Die ausführenden Künstler konnten mit den grundlegenden Recherchen von Françoise de La Moureyre und Bénédicte Garnier³⁰ auf Jacques Houzeau und Jean Blanchard eingegrenzt und die lange kolportierte Annahme einer umfassenderen Beteiligung von François Girardon und Nicolas Legendre zurückgewiesen werden.³¹ Jacques Houzeau hatte zuvor bereits mit Louis Le Vau gearbeitet und wurde 1665 beauftragt, die Skulpturen im Schloss zu schätzen. Er zeichnete im Grand Salon für die Ausführung der Hermen verantwortlich, die eindeutige stilistische Parallelen zu einer von ihm 1674 im Kontext der *Grande Commande* in Versailles geschaffenen Statue aufweisen.³² Mit Le Bruns Entwürfen stimmt keine der Hermen exakt überein: Eine Vorzeichnung von seiner Hand³³ zeigt mehransichtige Figuren mit variierten Arm- und Körperhaltungen sowie Gewandformen in einer relativ freien und bewegten Zeichnung. In der Ausführung dagegen wurde eine statischere und schematisiertere Darstellung der Figuren favorisiert. Vermutlich ist dies nicht Houzeaus künstlerischem Freiraum geschuldet, sondern Le Brun selbst, der die Entwürfe wohl nachträglich anpasste, um sich dem architektonischen Rahmen deutlicher unterzuordnen.³⁴ Anders die über den Hermen angebrachten Reliefs: Der wahrscheinlich ausführende Jean Blanchard hielt sich eng an Le Bruns in zwei Zeichnungen überlieferte Vorlage³⁵ und setzte eine klare, lesbare und sich wiederholende Komposition mit je einem göttlichen Attribut,³⁶ einem Tier und kleinteiligen dekorativen Objekten um. Die Zuschreibung an Blanchard, der auch die Tierskulpturen an der Grotte und (in Teilen) den Flussgott Anqueuil schuf, wird durch sein Nachlassinventar gestützt, das

30 Vgl. Moureyre/Garnier 2017.

31 Die Vermutung findet sich bereits bei Bonnaffé 1882, S. 25 sowie bei Cordey 1924, S. 62, und wurde in der Nachfolge zahlreich übernommen. Nur die Herme des Winters kann François Girardon zugeschrieben werden. In der Gestaltung von Draperie und Haltung unterscheidet sie sich deutlich von den fünfzehn anderen Figuren. Siehe zu dieser Zuschreibung Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 77.

32 Vgl. Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 73–76. Es lässt sich zudem eine formale Nähe zu den von Michel Anguier 1656 unter Giovanni Francesco Romanelli ausgeführten Stuckhermen in der Salle des saisons des um 1659 beendeten Appartement d'été im Louvre feststellen, das ebenfalls unter Louis Le Vau entstand.

33 Vgl. Le Bruns Vorzeichnung im Nationalmuseum Stockholm, NMH CC 504, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=70834&viewType=detailView> [25.2.2021].

34 Eine Orientierung Le Bruns an den von Nicolas Poussin für Vaux-le-Vicomte entworfenen Hermen, die bereits 1657 geliefert wurden, erscheint ob der im Detail nur schwachen formalen Übereinstimmungen zweifelhaft. So vermutet bei Knab 1993, S. 670.

35 Vgl. Le Bruns Rötzelzeichnungen der *Trophée aux attributs de Vénus* sowie der *Trophée aux attributs de l'Asie*, Bibl. nat., Département des Estampes et de la photographie, Réserve B-6 (A) Boîte Ecu. Abgebildet bei Moureyre/Garnier 2017, vgl. <https://journals.openedition.org/crcv/docannexe/image/14530/img-8.jpg> [21.2.2021]; <https://journals.openedition.org/crcv/docannexe/image/14530/img-9.jpg> [21.2.2021].

36 Im Einzelnen handelt es sich um Minerva, Diana, Saturn, Neptun, Mars, Venus, Merkur, Jupiter, Apoll, Pluto, Juno und Herkules.

1 Die Ausstattung des Grand Salon

Modelle von etwa zwölf Flachreliefs erwähnt, die mit jenen im Grand Salon übereinstimmen könnten. Vereinzelt nachgewiesene Farbreste bringen auch die Möglichkeit ins Spiel, dass eine farbige Gestaltung oder teilweise Vergoldung geplant war, doch bleiben die Datierungen zu ungenau, als dass sie Fouquets Epoche zugeordnet werden könnten. Ebenso denkbar sind Restaurierungsansätze entweder unter Théobald de Choiseul-Praslin oder unter Alfred Sommier, doch fehlen auch dazu aussagekräftige Quellen.³⁷

Aufwand und Kleinteiligkeit insbesondere der Flachreliefs erstaunen insbesondere angesichts ihrer Platzierung unterhalb der Kuppel, wo sie für die unten Stehenden in ihren Details kaum erkennbar sind. Ein näherer Blick konnte sich von den auf den Salon weisenden Fenstern im Obergeschoss eröffnen, der angesichts der Dimensionen des Raumes jedoch ebenfalls ausschnitthaft bleiben musste. In jedem Fall ist anzunehmen, dass die Stuckausstattung von Le Brun in ikonographischer Einheit mit dem Deckengemälde konzipiert wurde und auch auf inhaltlicher Ebene das dort vorgesehene Bildprogramm variierte oder ergänzte.

1.3 Die Entwürfe für das Deckengemälde

Zahlreiche insbesondere im Louvre erhaltene Vorzeichnungen und ein Kupferstich von Girard Audran geben heute Aufschluss über das von Charles Le Brun für den Grand Salon vorgesehene Deckengemälde, dessen Ausführung zum Zeitpunkt von Fouquets Sturz offenbar kurz bevorstand. Der Tischler Jacques Prou erwähnt in einem *Mémoire* ein Modell des Salons sowie einen ovalen Rahmen für eine Entwurfszeichnung.³⁸ Die verschiedenen Bild- und Schriftquellen lassen Rückschlüsse auf die formale Genese sowie die inhaltliche Programmatik des Deckenprojekts zu: Erhalten hat sich ein früher Gesamtentwurf Le Bruns (Abb. 15), der in Grundzügen bereits die spätere Komposition zeigt, jedoch zahlreichen Überarbeitungen unterzogen wurde. Die vermutliche Endversion ist über einen Stich in sechs Teilen von Girard Audran bekannt, der 1681 unter Hinzufügung der bourbonischen Lilien publiziert wurde (Abb. 16) und offenbar auf ein Modell oder eine finale Zeichnung Le Bruns zurückgeht. Im Louvre werden darüber hinaus mehrere Zeichnungen der Decke in Teilabschnitten, offensichtlich Kopien

³⁷ Vgl. Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 43–45. Das Relief zu Merkur enthält zwei eingravierte Daten, 1843 sowie den 21. Mai 1877, doch liegen keine näheren Hinweise zu deren Bedeutung in den Archiven vor. Vgl. näher Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 46–48.

³⁸ Vgl. *Mémoire des ouvrages de menuiserie fait et fournis et livré pour Monsieur le procureur general tant au chateau de Vaux-le-Vicomte qu'à celui de Maincy par moy, Jacques Prou, menuisier, par l'ordre de Monsieur Le Brun, Archiv in Vaux-le-Vicomte*, in: Cordey 1924, Annexe V. III, S. 206. Dass das Gerüst schon stand, lässt die Erwähnung von »deux degrez [...] pour travailler au plafond du salon« (S. 207) schließen.

1.3 Die Entwürfe für das Deckengemälde

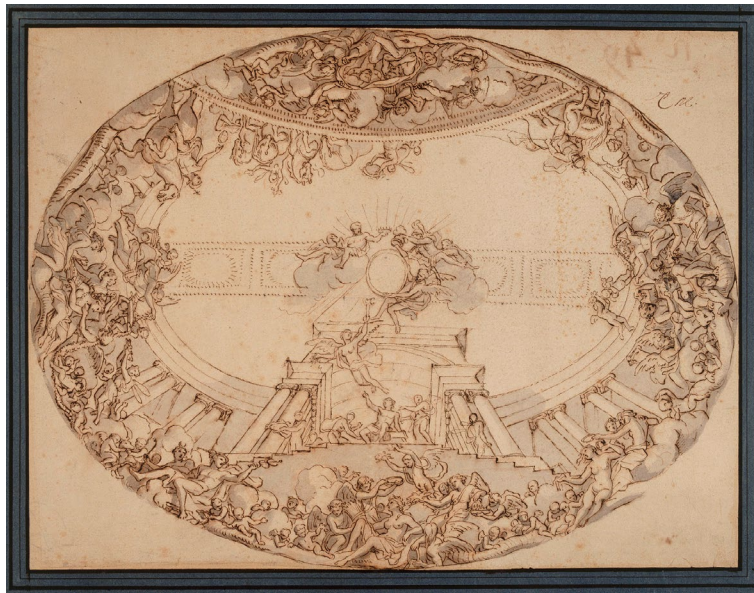


Abbildung 15. Charles Le Brun, Vorzeichnung für das Deckengemälde des Grand Salon in Vaux-le-Vicomte, um 1657–1660, Rötelskizze, Feder und schwarze Tinte, grau laviert, 43,1 cm × 56,7 cm. Musée du Louvre, Paris



Abbildung 16. Girard Audran, Projekt für das Deckengemälde des Grand Salon in Vaux-le-Vicomte, 1681, Kupferstich, 80,8 × 107,3 cm. Nationalmuseum, Stockholm

1 Die Ausstattung des Grand Salon

nach Le Brun, aufbewahrt, die mit Audrans Stichen weitgehend übereinstimmen.³⁹ Von Le Bruns Hand sind zahlreiche Blätter mit Einzelstudien überliefert, welche die Genese des Projekts zwischen dem frühen Gesamtentwurf und Audrans Version aufzeigen.⁴⁰ In schriftlicher Form haben Madeleine de Scudéry und Claude Nivelon ausführliche Beschreibungen zum Deckenprogramm verfasst.⁴¹ Nivelon benennt ein Grisaille-Modell Le Bruns sowie Audrans Stich als Vorlage seines Textes, während Scudéry ein ausgeführtes Deckengemälde suggeriert und ihre Quelle ungenannt lässt. Tatsächlich weist ihr Text zu keiner bekannten Bildquelle eine vollständige Übereinstimmung auf; Erwähnungen von später verschwundenen Figuren lassen einen frühen Entwurf als Vorlage wahrscheinlich erscheinen. Denkbar wäre auch eine Ölskizze, da Scudéry vereinzelt Farbgebungen und Vergoldungen erwähnt⁴² – dies jedoch wenig präzise, so dass es sich ebenso um fiktive Ergänzungen handeln mag.

Betrachtet man Audrans Stich als jene bildliche Wiedergabe, die Le Bruns letzter Version am nächsten kommt, so lässt sich das Projekt wie folgt kurz beschreiben: Im Zentrum der mehr als 200 Figuren umfassenden Komposition ist in starker Untersicht der Palast des Sonnengottes Apoll in Form eines gewölbten Portikus mit flankierenden korinthischen Pilastern dargestellt. Beidseitig ist eine ausgehende Säulenarchitektur angedeutet, die von Figurengruppen verdeckt wird. Auf einer vorgelagerten Freitreppe sitzt Apoll, der im Begriff ist, einer über ihm fliegenden Aurora die Anweisung zur Erleuchtung eines neuen Sterns zu geben, der im Zentrum der Komposition als heller Lichtkreis erscheint. In Le Bruns Entwurf leer geblieben, sollte dieser Kreis nach Aussage von Scudéry Fouquets Wappen aufnehmen, was über ein gezeichnetes *écureuil rampant* auf der Rückseite von Le Bruns frühem Entwurf untermauert wird. Audran fügte in seinen Stich die bourbonischen Lilien ein und ersetzte die einfache Krone mit einer königlichen. Das Wappen wird von Saturn nach oben gehoben und beidseitig von Jupiter und Mars flankiert, kenntlich gemacht durch ihre üblichen Attribute, die

39 Vgl. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 30061.1–5, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207842>, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207843>, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207844>, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207845>, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207846>. Eine weitere Kopie des Frühlings befindet sich im Musée Fabre in Montpellier, INV 870.1.431.

40 Vgl. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 29453, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207215>; INV 29453, verso, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020503597>; INV 29464, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207226>; INV 29464, verso, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020503001>; INV 29451, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207213>; INV 29509, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207275>; INV 29505, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207271>. Eine Vorzeichnung befindet sich in der Eremitage, Sankt Petersburg, INV OP-18960, <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/02.+drawings/320460> [25.2.2021], eine weitere (Le Brun zugeschrieben) im Musée des Beaux-Arts in Orléans, INV 335.4.

41 Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1105–1113; Nivelon 2004, S. 250–258.

42 Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1106, 1107, 1110, 1111.

1.3 Die Entwürfe für das Deckengemälde

von Putten getragen werden.⁴³ Die Götter übermitteln dem neuen Stern über einen Krönungsgestus ihre wesentlichen Kräfte: Jupiter gibt in Form der Krone seine Souveränität, Mars über einen Helm seinen Mut und seine kriegerischen Fähigkeiten weiter.

Umgebend ordnen sich gegen den Uhrzeigersinn vier Figurengruppen mit thematischer Ausrichtung auf je eine Jahreszeit an. Deren Aufbau folgt demselben Prinzip: Die Jahreszeit wird über eine zentral platzierte Gottheit verbildlicht, um die herum sich Personifikationen der Monate, der Tierkreiszeichen und ein jahreszeitlich üblicher Wind verteilen. Zahlreiche Putten, weibliche Allegorien und der Jahreszeit zuzuordnende Gegenstände, Blumen und Früchte bereichern die Hauptfiguren zu einer dichten und vielfigurigen Komposition. Beidseitig unterhalb des Sonnenpalastes sind die Götter Diana, Venus und Merkur platziert, die zugleich als Verbindungsglied zwischen Frühling und Sommer sowie Sommer und Herbst fungieren. Eine sich in den Schwanz beißende Schlange umzieht am unteren Bildrand die gesamte Komposition als Sinnbild des wiederkehrenden Ablaufs des Jahres.

Le Brun konzipierte die gesamte Wölbung als bemalte Himmelszone und negierte die Kuppel in ihrer raumabschließenden Struktur. Die Architektur von Apolls Palais mit der sich andeutenden Säulenkolonnade bildet keine Fortführung der realen Raumarchitektur, sondern ist dem Raum aufgesetzt, ohne dass eine Übergangszone – in Form beispielsweise einer fingierten Balustrade – vorgesehen war. Die Himmelsszenerie ist so dem realen Raum weit entrückt. Gerade in Audrans Stich, in dem die Figuren die Säulenkolonnade fast ganz verdecken, erscheint der Sonnenpalast auf den Wolken in weiter Ferne.

In der Gegenüberstellung von Le Bruns frühestem erhaltenen Gesamtentwurf und Audrans Stichversion werden umfassende Überarbeitungen deutlich. Diese betrafen zunächst die deutliche Steigerung der Figurenzahl, die sich mehr als verdoppelte. Im frühen Entwurf bedingt die geringere Figurenanzahl eine stärkere Gewichtung der Architektur, die erst im hinteren Bildteil verdeckt wird. Auch die Freitreppe vor Apolls Palast mit den auf- und ablaufenden Stunden verschwindet noch nicht unter der darunter platzierten Gruppe des Sommers. Das Architekturmotiv erfuhr zudem eine Weiterentwicklung: Apolls Palast ist in die Breite gezogen und statt einer ionischen wurde eine korinthische Säulenordnung umgesetzt, die nun nicht mehr blickdurchlässig gestaltet, sondern beidseitig des Portikus einer geschlossenen Wand vorgeblendet ist. In Le Bruns frühem Entwurf bereits angedeutet, ist die gewölbte Decke des Portikus nun mit einer Kassettierung versehen. Apolls Palast ist zu einem imposanten Herrschaftsmonument weiterentwickelt. Die figürlichen Ergänzungen umfassen in erster Linie dekorative Gegenstände, Putten, Allegorien der Stunden und Tage⁴⁴ sowie die personifizierten Tierkreiszeichen. Die jeweilige der Jahreszeit zugeordnete Gottheit ist im frühen Entwurf

43 Neben Jupiter sitzt ein Adler und Putten tragen Zepter und Krone; zu Seiten von Mars sind seine kriegerischen Attribute Schild und Waffen dargestellt; Saturn wird von Sanduhr und Sense begleitet.

44 Le Brun griff vermutlich auf Ovids Beschreibung von Apolls Sonnenpalasts im zweiten Buch der Metamorphosen zurück, wo neben der Evokation der Architektur auch die Stunden und Monate des Jahres-

1 Die Ausstattung des Grand Salon

bereits dargestellt, umgeben von den Allegorien der Monate, die mehrheitlich noch ohne Attribut sind. Entgegen des späteren pyramidalen Aufbaus sitzt die zentrale Gottheit am unteren Bildrand auf dem gut sichtbaren Schlangenkörper. Insgesamt erscheint der Entwurf in der frühen Version weniger dicht, mit zahlreichen Leerstellen innerhalb der Figurengruppen, die später unter der Vielzahl von kleinteiligen Objekten und Figuren verschwinden sollten. Insbesondere die von Le Bruns Hand erhaltenen Einzelstudien zu den Jahreszeitengruppen zeugen von seinem Bildfindungsprozess, der von der Variierung oder Verschiebung einzelner Figuren bis hin zur gänzlichen Neugestaltung der Komposition reichte. Es verrät sich insgesamt eher die Suche nach dem Rhythmus und der Struktur der Figurengruppen als nach der Haltung einzelner Figuren.⁴⁵

Das Projekt für den Grand Salon steht im Kontext einer Reihe von in die 1650er Jahre zu datierenden Entwürfen, in denen sich Le Brun mit den Kompositionsprinzipien großformatiger und vielfiguriger Deckengemälde auseinandersetzte. Mehrheitlich entstanden diese Entwürfe im Kontext des Louvre, der im Anschluss an die Fronde neue Aufmerksamkeit erfuhr. Um die wiedergewonnene königliche Autorität zu untermauern, eignete sich der Louvre denkbar besser als das bisher von Anna von Österreich genutzte, jedoch von Richelieu erbaute Palais Royal. Unter Beteiligung zahlreicher namhafter Künstler entstanden im Louvre etwa zeitgleich ein Appartement für die Königinmutter sowie im Aile occidentale de la cour carrée eines für den Conseil du Roi. Zudem wurden umfangreiche Arbeiten im Appartement des Königs ausgeführt, an denen Le Brun mit Aufträgen für das zentrale Deckengemälde und das Kaminbild des Petit cabinet du roi direkt beteiligt war. Darüber hinaus lieferte er Entwürfe für die Deckengestaltungen der Grande chambre du conseil⁴⁶ und des Salon ovale,⁴⁷ die beide unberücksichtigt blieben. Le Brun schien dennoch an beiden Entwürfen gelegen gewesen zu sein, worauf eine beide Blätter vereinende, seitenverkehrte Zeichnung⁴⁸ schließen lässt, die vermutlich als Stichvorlage gedacht war. Wahrscheinlich in Le Bruns Atelier entstanden, vermittelt sie die Hoffnung des Künstlers auf eine spätere Realisierung,⁴⁹ wie er sie auch für den Entwurf von Vaux-le-Vicomte hegte.⁵⁰

ablaufs benannt werden. Vgl. Ovid 2017, Buch II, V. 1–30 (S. 88). Siehe auch Pérouse de Montlcos 1997, S. 138; Petzet 2000, S. 162.

45 Siehe auch den Beitrag von B. Gady zu Cat. 89 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 224–228.

46 Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 27653, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020213492>. Siehe auch den vorausgehenden Entwurf, ebd., INV 27651, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020213490>.

47 Vgl. Charles Le Brun, *Allégorie du mariage de Louis XIV et Marie-Thérèse d'Autriche et voussure des Âges du monde*, 1658–59, Paris, Galerie Coatalem. Abgebildet bei B. Gady 2010, S. 207.

48 Vgl. Kopie nach Charles Le Brun, *Entwurf für einen großen Plafond*, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, HdZ 2800. Abgebildet bei Berckenhagen 1970, S. 106.

49 Vgl. Berckenhagen 1970, S. 106.

50 Zu Le Bruns Hoffnungen, den unausgeführten Entwurf im Louvre zu realisieren, vgl. Montagu 1963, S. 406.

1.3 Die Entwürfe für das Deckengemälde

In die Nähe jener unausgeführten Projekte kann schließlich ein weiterer Entwurf für ein Deckengemälde unbekannter Destination⁵¹ gerückt werden, vermutlich ebenfalls um die Mitte der 1650er Jahre zu datieren. In Bildaufbau und Figurenanordnung zeigen alle genannten Zeichnungen deutliche Parallelen: In starker Untersicht gruppieren sich vier Figurengruppen um ein noch leeres oder mit nur wenigen Figuren gestaltetes Zentrum, eingefasst in einen architektonischen Rahmen, der den realen Raum illusionistisch fortführt. Die Gewölbeecken sind in den Entwürfen für die *Chambre du Conseil* und den *Salon ovale* mit offensichtlich fingiertem Stuckdekor gestaltet; die Seiten öffnen sich illusionistisch nach außen und nehmen die Figurengruppen auf. Die Bildmitte ist stets als Himmelsszenerie gedacht. Auch in dem Projekt unbekannter Destination wurde neben der zentral platzierten Architektur, die an den Apoll-Tempel des *Salon-Entwurfs* von Vaux-le-Vicomte erinnert, ein architektonischer Rahmen zur Gliederung der Komposition eingesetzt.

In Vaux-le-Vicomte bemühte sich Le Brun um eine weitere Steigerung des künstlerischen Anspruchs, indem er die Figurenanzahl deutlich erhöhte und den fingierten architektonischen Rahmen weitgehend wegließ. Der Tempel Apolls bildet zwar einen architektonischen Akzent, doch wird die Komposition nicht mehr unter Zuhilfenahme eines Architektursystems strukturiert, sondern allein auf Basis der Figurenanordnung. Le Brun suchte damit die Herausforderung der vielfigurigen Deckenmalerei nach italienischem Vorbild, wobei der sich wiederholende Aufbau der Figurengruppen und ihre symmetrische Anordnung einer Konfusion des Auges entgegenwirken. Das vielzitierte Lob des *Grand-Salon-Entwurfs* von Gian Lorenzo Bernini, »È bello, c'è abbondanza senza confusione«,⁵² trifft präzise die von Le Brun intendierte Wirkung.

Auch bezogen auf die Vermittlung der inhaltlichen Programmatik griff Le Brun im *Grand Salon* ein Ordnungsprinzip auf, das sich bereits in den *Louvre-Entwürfen* beschreiben lässt: Die Thematik wird hauptsächlich über eine Verbindung der Nebenszenen mit dem zentralen Bildfeld vermittelt. In einem *Mémoire* zum Entwurf für die *Chambre du Conseil* lieferte Le Brun selbst den Leseschlüssel und hob die Bezüge der seitlich dargestellten vier Zeitalter zum Zentrum mit der regierenden Königin als *Justitia* und einem Porträt Ludwigs XIII. als *Jupiter* hervor. Für das inhaltliche Verständnis des Deckenbildes war die genaue Anordnung der Nebenszenen offenbar zweitrangig, weshalb die vier Zeitalter in keiner Richtung der traditionellen Reihenfolge entsprechen, sondern nur im Bezug zur Hauptszene inhaltlichen Sinn ergeben.⁵³ Auch im Entwurf für den *Salon ovale* sind die Zeitalter nicht in chronologischer Reihenfolge angeordnet, sondern erklären sich in Verbindung mit der zentral gezeigten Allegorie des Friedens

51 Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 27652, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213491>.

52 Fréart de Chantelou 2001, S. 248.

53 Vgl. B. Gady 2010, S. 211.

1 Die Ausstattung des Grand Salon

und der Heirat des Königs. Anstelle einer kreisförmigen Lesart der Zeitalter stand die auf den König bezogene Darstellung der Wiederherstellung monarchischer Ordnung und einem damit verbundenem goldenen Zeitalter im Mittelpunkt.⁵⁴ In Vaux-le-Vicomte ist die Reihenfolge der Jahreszeiten, wenn auch gegen den Uhrzeigersinn, eingehalten. Die unabdingbare Verbindung zur Hauptszene ist auch hier Teil der Konzeption: Erst die Geste Apolls, erst der neue Stern Fouquets lösen den Jahreszeitenablauf überhaupt aus und ermöglichen die in den einzelnen Monaten hervorgebrachte Prosperität.

Das Deckengemälde des Grand Salon hätte in der französischen Deckenmalerei neue Maßstäbe gesetzt; ein eindeutiges Vorbild in Profanbauten des 17. Jahrhunderts sucht man vergebens.⁵⁵ Die großen italienischen Deckengemälde des 16. und 17. Jahrhunderts waren Le Brun in Dimension, Vielfigurigkeit und Illusionismus mit Sicherheit eine wesentliche Orientierung und zudem Herausforderung für den aufstrebenden Künstler. Konkrete Vorbilder können indes auch hier nicht geltend gemacht werden, lässt sich in Italien schließlich mehrheitlich eine Strukturierung der Decken über Stuckelemente oder fingierte Architektur, meist in Form einer umlaufenden optischen Verlängerung des Raumes, beobachten. Einseitig angelegte architektonische Elemente in Verbindung mit einer vollständigen Gewölbeöffnung, wie in Vaux-le-Vicomte der Fall, finden sich in erster Linie in der italienischen Sakralraumgestaltung seit dem 16. Jahrhundert.⁵⁶ Der weitere Bildaufbau in Vaux-le-Vicomte ist indes kaum von jenen sakralen Deckenlösungen abzuleiten, wo sich meist eine kreisförmig nach oben schraubende Bewegung der Figurengruppen beschreiben lässt.⁵⁷ Auch für die Beispiele vielfiguriger italienischer Deckenmalerei, in denen eine weitgehend freie Anordnung der Figuren im Raum verfolgt wird, gilt die Beobachtung einer im Verhältnis zu Vaux-le-Vicomte wesentlich stärkeren Dynamik und Bewegtheit der Komposition. Im Grand Salon bleibt die Komposition trotz der Vielfigurigkeit statisch,⁵⁸ sowohl in der Darstellung der einzelnen, wenig agilen Figuren als auch in dem symmetrischen Ordnungsprinzip, das die vier nach gleichen Prinzipien aufgebauten Gruppen bestimmt.

Der Vergleich mit zeitgenössischen Salon-Ausstattungen der Île-de-France bestätigt den innovativen Charakter von Le Bruns Entwurf in Frankreich. Die in Pariser Hôtels realisierten Räume *à l'italienne* können aufgrund ihrer geringeren Dimensionen

54 Vgl. ebd., S. 212–214.

55 Als eine konkrete Anleihe aus einem französischen Deckengemälde ist das architektonische Motiv von Apolls Sonnenpalast zu nennen, bei dem sich Le Brun offenbar von Eustache Le Sueurs Darstellung in seinem Deckengemälde im Cabinet des Muses im Hôtel Lambert inspirieren ließ. Auch die dort umgesetzten Putten mit Blumenkorb finden sich ähnlich im Salon-Projekt über der Gruppe des Frühlings. Vgl. Eustache Le Sueur, *Phaéton demande à Apollon la conduite du char du soleil*, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, INV 8056, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010060643>. Siehe auch Schulten 1999, S. 301, Anm. 343.

56 Vgl. Czymmek 1981, S. 73–76.

57 Vgl. Schulten 1999, S. 301, Anm. 343.

58 Vgl. Montagu 1963, S. 405.

1.3 Die Entwürfe für das Deckengemälde

und divergierenden Raumwirkungen kaum mit den großen Salons der Landschlösser verglichen werden. Salons auf ovalem Grundriss in vergleichbarer Größenordnung finden sich unmittelbar vor Vaux-le-Vicomte in den sämtlich nicht erhaltenen Schlössern Le Raincy, Plessis-Belleville und Meudon. Der bereits erwähnte Salon in Le Raincy liefert das früheste Beispiel der Le Vau'schen Raumkonzeption: Im von Hof- oder Gartenseite zu betretenden Erdgeschoss situierte sich das schlicht gestaltete Vestibül,⁵⁹ das von Gerard van Opstal eine sparsame, aber anspruchsvolle Ausstattung erhalten hatte. Diese wurde von 32 dorischen Säulen bestimmt, von denen zwanzig den Wänden vorgeblendet und zwölf freistehend im Zentrum angeordnet waren, wo sie zusätzlich eine stützende Funktion für den darüber liegenden Raum erfüllten. Der lichtdurchflutete Salon in der ersten Etage war über eine seitlich in einem Treppenhaus platzierte monumentale Treppe erreichbar. Die Kuppel reichte bis in das Dachgeschoss und war aufwendig bemalt. Zweifelsohne war die effektvolle Überwältigung der Besucher*innen auch hier Teil der Raumkonzeption, forciert durch den Kontrast mit der strengen und reduzierten Ausstattung des Erdgeschosses.⁶⁰

Ähnlich wie in Vaux-le-Vicomte zielte auch der Salon in Le Raincy auf eine Durchdringung mit dem umliegenden Außenraum. Neben beeindruckenden Ausblicken ist auf eine Wandgestaltung zu verweisen, die indes nur über A.-N. Dézallier d'Argenville Mitte des 18. Jahrhunderts überliefert ist. Beschrieben werden, auch hier in Anlehnung an eine Außenraumarchitektur, sechzehn ionische und vergoldete Pilaster mit darüber liegendem Gesims, wobei die Pilaster in *trompe l'oeil* gemalt worden waren.⁶¹ Der Überraschungseffekt dieser Illusion war offenbar groß, wie die bei Dézallier erzählte Anekdote verdeutlicht: Zar Peter I. sei bei einem Besuch von Le Raincy der Täuschung so weit erlegen, dass er sich erst auf einer Leiter stehend von dem gemalten Charakter der Pilaster überzeugen musste.⁶² Ob diese Ausstattung bereits unter Jacques Bordier im 17. Jahrhundert entstanden war, muss indes offen bleiben. Dézallier erwähnt zudem zwei Musiktribünen mit gemalten Musikattributen, die von der festlichen Raumfunktion zeugen und vermutlich aus der Entstehungszeit des Schlosses stammten, da bereits im Inventar von 1653 eine Tribüne genannt wird.⁶³

Die Kuppel des Salons war offenbar von François Perrier ausgemalt worden, dessen im Auftrag von Jacques Bordiers entstandene Arbeiten bei Guillet de Saint-Georges

59 Für eine überblickende Beschreibung siehe Cojannot 2012, S. 224.

60 Vgl. Berger 1976, S. 39–40.

61 Vgl. A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 299–300.

62 Vgl. ebd., S. 300. In seiner Ausgabe von 1779 situiert Dézallier den Salon fälschlicherweise im Erdgeschoss und ordnet Ausstattung und Anekdote »du temps du Marquis de Livry« ein. Vgl. A.-N. Dézallier d'Argenville 1779, S. 358. Le Raincy befand sich 1694–1769 im Besitz der Familie von Louis II Sanguin, Marquis de Livry.

63 Vgl. A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 299–300; Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 68.

1 Die Ausstattung des Grand Salon

erwähnt⁶⁴ und von Dézallier d'Argenville näher beschrieben werden.⁶⁵ Demnach war die Kuppel in zwei Zonen unterteilt, die zusätzlich über ein (eventuell plastisches) Rahmensystem gegliedert wurden. Zentral erschien Medea auf ihrem Drachenwagen in einer Himmelsszenerie, während in der unteren Zone sechzehn Felder in Grisaille mit Szenen aus dem dazugehörigen Mythos den Raum umliefen. Die formale Komposition des Deckengemäldes erweist sich damit als konventionell: Der Größe der zu bemalenden Fläche begegnete Perrier mit einer Unterteilung der Kuppel in kleinere Bildfelder, wobei für die Grisaille-Szenen eine Ausführung in *quadri riportati* zu vermuten ist.⁶⁶

Ein ähnliches Raumkonzept setzte Le Vau zeitgleich mit Vaux-le-Vicomte auch im Corps de Logis von Meudon um. Das im 16. Jahrhundert erbaute Schloss war 1654 von Abel Servien aus dem Besitz der Familie de Guise erworben worden, zweifelsohne in Zusammenhang mit seiner im selben Jahr erfolgten Übernahme des (gemeinsam mit Fouquet ausgeübten) Amtes der Surintendance des finances. Ursprünglich aus Grenoble stammend, war Servien schnell zu einem einflussreichen *Robin* aufgestiegen⁶⁷ und beabsichtigte, gleich Fouquet, sein Schloss zu einem sprechenden Ausdruck seiner Ambitionen werden zu lassen. Unter Aufwendung erheblicher finanzieller Mittel begannen im Jahr des Erwerbs umfangreiche Auf- und Umbauten der in der Fronde stark beschädigten Schlossanlage. Dabei legen die zeitgleichen Aktivitäten Fouquets in Vaux-le-Vicomte nahe, dass sich die Konkurrenz der beiden Surintendants auf eine künstlerisch-repräsentative Ebene ausdehnte.

Serviens Tod 1659 ließ die Arbeiten an Meudon vorzeitig zum Erliegen kommen; wäre das Schloss vollendet worden, hätte es Vaux-le-Vicomte ohne Zweifel auf Augenhöhe begegnen können. Die Übernahme des Anwesens aus alt-aristokratischem Besitz und die Dimension der dokumentierten Umbaupläne sprechen für ein vergleichbar ambitioniertes Anspruchsniveau. Im Erdgeschoss betrat man zunächst das Petit vestibule, das sich zwar – vergleichbar zu Le Raincy und Vaux-le-Vicomte – als weitgehend schmuckloser Durchgangsraum präsentierte, jedoch bereits Teil einer räumlichen Inszenierung zusammen mit einer großen Treppe war, die durch zwei seitliche Öffnungen erahnbar wurde. Der Zugang zu dieser Treppe erfolgte indes erst von einem

64 Vgl. Guillet de Saint-Georges 1854, S. 132.

65 Vgl. A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 299–300. Zu Perriers Arbeiten in Le Raincy vgl. auch Thuillier 1993, S. 11–13; Cojannot 2012, S. 224.

66 Weitere Gemälde werden im Nachlassinventar von Bordiers Ehefrau Catherine Lybault 1653 im Salon lokalisiert: Von François Perrier stammten Apoll und eine Allegorie der Stärke sowie Porträts von König (über dem Kamin) und Königin (»devant la table du buffet«); als Supraporten dienten vier Blumenstillleben von Gérard Malpas Bastin, genannt Goswin, im Inventar mit »Girard« bezeichnet. Die Gemälde werden insgesamt auf 480 livres geschätzt. Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 68. Siehe auch Moureyre 2013b.

67 Servien war 1634 Gründungsmitglied der *Académie française*, vertrat 1648 die Interessen des Königs in den Verhandlungen zum Westfälischen Frieden und teilte sich seit 1654 mit Fouquet das Amt der Surintendance des finances. Vgl. Dessert 1984.

1.3 Die Entwürfe für das Deckengemälde

zweiten Grand vestibule aus, das in seiner architektonischen Form mit jenem in Vaux-le-Vicomte nahezu exakt übereinstimmte. Auf quadratischem Grundriss wurde der Raum von zwölf den Wänden vorgeblendeten Marmorsäulen, zwei Nischen mit Rundbögen, seitlichen Zugängen zu den ins Obergeschoss führenden Treppen und drei zum Garten geöffneten Türen bestimmt. Über die beiden Vestibüle wurde damit auch in Meudon eine vertikale Bewegung durch das Zentrum des Gebäudes hergestellt, die unmittelbar in den Garten führte. Mit einem relativ schmucklosen Erdgeschoss unterschied sich der Raumeindruck dennoch deutlich von Vaux-le-Vicomte; ein beeindruckender Effekt mit Ausblicken ins Umland wurde, wie in Le Raincy, erst im Obergeschoss angestrebt.

Die beidseitig des Vestibüls angelegten schmalen Treppen führten auf eine über dem Petit vestibule gelegene und quasi über dem leeren Raum schwebende monumentale Treppe, von der man durch eine von zwei Säulen flankierte Tür den großen Salon auf ovalem Grundriss betrat. Wie auch in Vaux-le-Vicomte waren die Wände mit Pilastern gegliedert, ebenfalls sechzehn an der Zahl, die jedoch in doppelter Anordnung gruppiert waren. Nur beidseitig der Eingangstüre und einem Balkon gegenüber standen zwei einzelne Pilaster. Die enge Verzahnung des Salons mit dem Außenraum war auch in Meudon Leitmotiv: Es muss sich von dort eine beeindruckende Aussicht geboten haben, denn Meudon lag hoch über der Seine und bot einen weiten Blick über die Landschaft bis nach Paris, der vielfach beschrieben und abgebildet wurde⁶⁸ – ein Vorzug, der zusätzlich über den Balkon wirkungsvoll in Szene gesetzt wurde. Eine unter Servien intendierte Ausstattung des Salons kann nicht rekonstruiert werden.⁶⁹

Erwähnenswert ist schließlich ein Salon im Schloss von Plessis-Belleville, räumlich wesentlich bescheidener und von Jean Cotelle und Nicolas Loir zur gleichen Zeit wie Vaux-le-Vicomte ausgestattet. Das Anwesen befand sich seit 1655 im Besitz eines engen Mitarbeiters Fouquets, dem Conseiller d'État und Trésorier de l'épargne Claude de Guénégaud,⁷⁰ der dort ab 1656 größere Erweiterungsarbeiten an dem ursprünglich von François Mansart 1628–1630 realisierten, relativ bescheidenen Einflügelbau⁷¹ initiierte, darunter zwei Pavillons beidseitig des Corps de logis und ein Festungsgraben mit Steinbalustrade und Zugbrücke. Die Arbeiten zielten ganz offenkundig auf eine Aufwertung hin zu einem Anwesen mit schlossähnlichem Charakter, worauf auch die

68 Vgl. Krause 1996, S. 173.

69 Die im Inventar von 1733 genannten Gemälde waren nicht Teil der ursprünglichen Ausstattung. Vgl. Krause 1996, S. 363, Anm. 197.

70 Ursprünglich im Besitz von Gabriel de Guénégaud, ging das Anwesen nach dessen Tod 1638 zunächst an den älteren Sohn Henri de Guénégaud, der sich jedoch seit 1641 auf sein Schloss in Fresnes konzentrierte und Plessis-Belleville 1655 seinem jüngeren Bruder Claude übereignete. Vgl. den Beitrag von Claude Mignot in Babelon/Mignot 1998, S. 116. Claude de Guénégaud wurde im Zuge von Fouquets Sturz am 9. April 1663 verhaftet und sein Besitz konfisziert. Nach vier Jahren in der Bastille wurde er zu einer dem Trésor Royal zu zahlenden Summe von einer Million livres verurteilt, die er erst 1685 unter juristischem Zwang beglich. Vgl. Lacroix-Vaubois 1998, S. 74–75.

71 Vgl. Rath 2011, S. 42–43.

1 Die Ausstattung des Grand Salon

1657–1661 ausgeführte, überaus aufwendige Innendekoration weist.⁷² Eine ausführliche Beschreibung von Dézallier d'Argenville suggeriert, dass eine von Mansart zentral platzierte Treppe zerstört und seitlich errichtet wurde, um einem großen Vestibül im Erdgeschoss und einem Salon à l'italienne über zwei Etagen mit zwei Fensterreihen im Obergeschoss Platz zu machen,⁷³ ganz ähnlich dem in Le Raincy umgesetzten Raumkonzept. Dézallier hebt die festliche Funktion des Raumes hervor.⁷⁴

Die mit dem im 19. Jahrhundert erfolgten Abriss des Schlosses verschwundene Ausstattung ist im Zuge eines Gerichtsprozesses detailliert dokumentiert worden, an dem die verantwortlichen Künstler beteiligt waren.⁷⁵ Leider wird die Decke des Salons nicht berücksichtigt, sondern nur die Wandgestaltung, beschrieben mit »dorures depuis le haut de la corniche jusques au bas au pourtour dudict sallon [...] quatre tableaux ronds quy representent les quatre elemens, et six bas reliefs, et le portrait du Roy.«⁷⁶ Dézallier bezeugt jedoch eine Deckenbemalung, die in ihrem Aufbau an jene in Le Raincy erinnert: Eine illusionistisch nach außen geöffnete Himmelslandschaft zeigte Jupiter auf seinem Wagen mit einer Allegorie der Renommée, flankiert von vier Stuckfiguren aus Gips. Umlaufend fanden sich vierzehn Bildfelder, vermutlich in *quadri riportati*, deren Themen heute nicht mehr in einen sprechenden Zusammenhang gebracht werden können.⁷⁷

Die genannten Salons waren in ihrer intendierten Raumwirkung grundsätzlich mit Vaux-le-Vicomte vergleichbar, zeigen die Bemühung um ein überwältigendes Raum Erlebnis und eine Verschränkung mit dem Außenraum, wie sie zu Beginn des 18. Jahrhunderts selbstverständlich werden sollte.⁷⁸ Die Deckenlösungen indes sind von Le Brun künstlerischem Anspruch weit entfernt. Le Brun griff auf seine im Rahmen eines königlichen Residenzschlosses unternommenen Reflexionen zurück, wobei die Adaption für

72 Vgl. den Beitrag von Claude Mignot in Babelon/Mignot 1998, S. 115–117.

73 Vgl. ebd., S. 117.

74 Vgl. A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 321–322.

75 Seit April 1664 gingen Cotelle und Loir aufgrund ausstehender Zahlungen juristisch gegen ihren ehemaligen Auftraggeber vor. Zwischen 1665 und 1670 kam es vor der Chambre des Requêtes zu acht Urteilen, im Rahmen derer auch eine »prise estimation des ouvrages de peintures et dorures faits pour Monsieur de Guenegaud dans son château du Plessis-Belleville« (1670) erstellt wurde. Das Dokument erwähnt fünf Räume des Appartement bas sowie vier Räume des Appartement haut, wobei der Ausstattung letzterer eine detaillierte Beschreibung und Schätzung zuteil wird. Entgegen der von den Künstlern geforderten 83 617 livres werden die Arbeiten auf 57 814 livres geschätzt. Das Dokument befindet sich heute im Institut néerlandais de Paris (coll. Frits-Lugt, 1981, A. 387); wichtige Passagen sind bei Lacroix-Vaubois 2005, S. 58–59, abgedruckt. Siehe auch Lacroix-Vaubois 1998, S. 76–89.

76 Zit. nach Lacroix-Vaubois 2005, S. 58.

77 Vgl. Dézallier d'Argenville 1779, S. 321–322; Guillet de Saint-Georges 1854, S. 338.

78 Vgl. bspw. die Passage zur Verbindung zwischen Vorhof, Gebäude und Garten im Traktat des Architekturtheoretikers Jean-Louis de Cordemoy: »Ce n'est plus la mode de mettre les Escaliers dans le milieu des bâtimens. Je croy qu'on a eu raison, parce qu'ils interrompoient le plein-pied de la cour au jardin; [...] On les place à present dans les ailes, [...] & ainsi le principal logement est tout entier, libre & degagé.« Cordemoy 1706, S. 162–163.

1.4 Das ikonographische Programm

einen Minister offenbar mühelos erfolgte. Verwiesen ist damit auch auf das unmittelbare künstlerische Konkurrenzverhältnis von Königshaus und neuen Eliten in den 1650er Jahren sowie die Bereitschaft letzterer zu künstlerischer Innovation, zusätzlich befeuert durch eine untereinander bestehende politische und kulturelle Konkurrenz.

In diesem Zusammenhang ist ein Entwurf Louis Le Vaus für das Palais du Louvre aufschlussreich, mit dem er 1663 versuchte, seine für die Aufsteiger entwickelten Salonkonzeptionen in einer königlichen Residenz umzusetzen. Zu Beginn des Planungsprozesses für die Erweiterungsbauten des Louvre hatte Jean-Baptiste Colbert seinen Erwartungen an die Stadtresidenz Ludwigs XIV. in einem Brief vom 28. September 1663 Ausdruck verliehen. Er grenzte die Bauaufgabe des Louvre deutlich von jener einer *Maison de plaisance* ab und räumte der Stadtresidenz den Vorzug ein, ein repräsentatives Monument der für den König wesentlichen *gloire* zu sein. Zu einer konkreten architektonischen Form äußerte sich Colbert nicht, doch wurde Le Vaus Entwurf direkt zu Beginn der Planung abgelehnt – er erfüllte das erwartete Anspruchsniveau nicht.

Die Vermutung liegt nahe, dass in Le Vaus Entwurf die Nähe zu Vaux-le-Vicomte zu offensichtlich geraten war. Denn tatsächlich findet sich eine deutliche Parallele in dem überkuppelten Mittelpavillon auf ovalem Grundriss und einem Portikusvorbau, wenn sich Le Vau auch um Steigerung insbesondere über eine bekrönende offene Säulenhalle bemühte. Für eine königliche Residenz reichte dies offenbar nicht – zu sehr vermittelte sich eine noch in den 1650er Jahren ausschließlich von Aufsteigern verwendete Architektursprache, deren Konkurrenz es sich endgültig zu entziehen galt. Sicherlich hing die Ablehnung dieses Entwurfs auch mit Fouquets Prozess zusammen, der 1663 in vollem Gange war. Kaum zufällig erscheint die explizite und diskreditierende Nennung von Le Vau und Le Nôtre in Colberts Brief mit der Behauptung, die Fähigkeiten der inzwischen in Versailles tätigen Künstler beschränkten sich auf eine Landschlossplanung.⁷⁹ In der Umgestaltung der Residenz in Paris suchte man offensichtlich nach Lösungen, die sich deutlich von den bis 1661 entstandenen Bauten der neuen Eliten absetzten. Eine königliche Formensprache, deren Wurzeln bei den künstlerischen Errungenschaften seiner Untertanen offenbar werden, war kaum dazu angetan, die Autorität des jungen Ludwigs XIV. zu untermauern.

1.4 Das ikonographische Programm

Das künstlerisch anspruchsvolle Deckengemälde mit seiner vielfigurigen Komposition findet seine Entsprechung in einem vielschichtigen inhaltlichen Programm. Dessen intendierte Aussage lässt sich dank der Beschreibungen von Madeleine de Scudéry und

⁷⁹ Colberts Brief ist zitiert bei Erben 2004, S. 62–63; zu Le Vaus Entwurf, dem Kontext um Vaux-le-Vicomte und Fouquets Prozess vgl. ebd., S. 63–66.

1 Die Ausstattung des Grand Salon

Claude Nivelon relativ präzise erfassen und offenbart in einer erstaunlich präventösen Bildprogrammatis die hohe Selbstverständnis Fouquets.

Entscheidend ist die anzunehmende Platzierung von Fouquets Wappentier, dem Eichhörnchen, im Zentrum der Komposition:⁸⁰ Mit dem Bild des neu erschaffenen Sterns am Götterhimmel wurde Fouquets Aufstieg und seine angestrebte staatliche Führungsrolle antizipiert. Le Brun orientierte sich in seiner Darstellung am traditionsverhafteten ptolemäischen Weltbild, dem eine das gesamte 17. Jahrhundert andauernde Wirkung beschieden war – trotz zunehmender Konkurrenz durch das kopernikanische Weltbild, das insbesondere von Galileo Galilei propagiert wurde.⁸¹ Der neue Stern wird in Vaux-le-Vicomte entsprechend von den nach Ptolemäus als übergeordnet klassifizierten Planeten Mars, Jupiter und Saturn aufgenommen, die in ihrer Personifikation als olympische Götter auftreten. Sie übermitteln Fouquet ihre wesentlichen Charaktereigenschaften, in erster Linie Autorität, Stärke, Mut und Beständigkeit und übertragen dem auserwählten Minister so für die Regierungsgeschäfte essentielle Fähigkeiten. Mit Apoll als Symbol für die Sonne sind in Le Bruns Projekt alle sieben zu der Zeit bekannten Planeten abgebildet, die sich nach ptolemäischer Vorstellung um die Erde als immobilen Mittelpunkt drehen. Dass Apoll das Zentrum der Darstellung bildet, widerspricht dem nicht – insbesondere in der Nachfolge von Platon galt die Sonne als Mittlerin zwischen himmlischen und sublunaren Sphären und wurde die Bedeutung ihrer lebensanimierenden Strahlen betont.⁸² Die Erhebung von Fouquets Stern lässt ihn graduell höher erscheinen als die Planeten Venus, Merkur und Diana, die nicht in den himmlischen Sphären, sondern auf der Erde inmitten der Figurengruppen dargestellt sind und zu dem neuen Stern aufschauen. Diese Unterscheidung in unter- und übergeordnete Planeten, der Le Brun in ihrer Platzierung folgt, ergibt sich nach Ptolemäus aus ihrer Distanz zur Erde.⁸³

Madeleine de Scudéry lenkt das Thema über den Stern auf Fouquet »qui selon l'estenduë de ses grands employs; fait tout, luit par tout, fait du bien à tout, & traouaille continuellement pour l'vtilité & l'embellissement de l'Vnivers.«⁸⁴ Der Stern erreicht den höchsten Rang unter den *planètes supérieures* aufgrund von Fouquets Eigenschaften

80 Scudéry beschreibt den neu erschaffenen Stern »en forme d'Escureul«, M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1107. Das *écureuil rampant* findet sich zudem von vermutlich Le Bruns Hand auf der Rückseite eines der Entwurfsblätter zum Grand Salon im Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 29466, verso, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207229>.

81 Zum Weiterleben des ptolemäischen Weltbildes vgl. Lindemann 1994, S. 19–26. Beispielsweise folgen auch die von Pietro da Cortona gestalteten Planetensäule im Palazzo Pitti in ihrer Anordnung Ptolemäus.

82 Vgl. Capodiceci 2011, S. 245–247.

83 Vgl. Milovanovic 2003, S. 31. Im ptolemäischen Kosmos situiert sich die Sonne zwar in der Mitte der Planeten, aber nicht in der Mitte des Kosmos. Die korrekte, in Vaux-le-Vicomte leicht variierte, Anordnung wäre: Luna und Merkur, eine Ebene darüber Venus, die Sonne und Mars sowie ganz oben Jupiter und Saturn. Vgl. Capodiceci 2011, S. 317–318.

84 M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1112.

1.4 Das ikonographische Programm

als selbstlosem Minister in Diensten von Staat und, so Scudéry, des ganzen Universums. Die Jahreszeiten-Symbolik betont eine zeitlose Bedeutung des Programms, unterstrichen durch die umlaufende Schlange als geläufigem Symbol der Ewigkeit.⁸⁵ In der französischen Baudoin-Ausgabe von Cesare Ripas *Iconologia*, von Le Brun in Vaux-le-Vicomte viel verwendet, erscheint der Schlangenring zudem als ein Attribut der *perseverance*,⁸⁶ eine weitere passende Eigenschaft im Kontext der Regierungsbefähigung.

Madeleine de Scudéry setzt Fouquet in ihrem Text nicht nur mit dem Stern, sondern zugleich mit der Sonne in ihrer Personifikation durch Apoll gleich.⁸⁷ Diese doppelte Zuweisung mag zunächst überraschen, doch rückt der Minister damit auch an den Ursprung des Jahresablaufs und der mit den einzelnen Jahreszeiten verbundenen Prosperität. Eine Institutionalisierung und Verengung der Sonnensymbolik auf Ludwig XIV. sollte in der französischen Kunstpolitik erst ab etwa 1663 systematische Umsetzung finden, während zuvor ein Zugriff hierauf auch seitens eines Ministers grundsätzlich denkbar war.⁸⁸ Apoll ist in Vaux-le-Vicomte von einem Lichtkreis mit zahlreichen kleinen Putten umgeben, die als Materialisierung des Sonneneinflusses interpretiert werden können. Le Bruns Quelle für diese Darstellung ist offensichtlich René Descartes. In *Les passions de l'âme* (1643) werden im menschlichen Körper agierende sogenannte *esprits animaux* beschrieben, die als kleine Wesen in ständiger Bewegung in Gehirn, Poren, Nerven und Muskeln eindringen und den Körper in alle Richtungen drehen.⁸⁹ Auch die zahlreichen agilen Putten innerhalb der vier Figurengruppen verbildlichen so den Einfluss der Sonne in der jeweiligen Jahreszeit.⁹⁰

Mit den vier Jahreszeiten habe Le Brun, so Scudéry, »les diuers Estats de l'Etrurie«⁹¹ zeigen wollen, »qui donnent à Cleonime [d. i. Fouquet] l'avantage de recevoir tout, & de rendre tout, parce qu'il a la disposition des thresors du Prince.«⁹² Scudéry stellt einen konkreten Bezug zu Fouquets Position als Surintendant des finances her und erhebt sein Verfügen über die Staatsfinanzen zur Garantie von Ordnung und Wohlstand. Nicht der König oder das Königshaus erscheinen am Ursprung des funktionierenden Staates, sondern der treue und hart arbeitende (Finanz-)Minister.

85 Das seit der Antike existierende Bild des Ouroboros war zu einem insbesondere im neuzeitlichen Humanismus wiederbelebten Symbol von kosmologischer Einheit geworden. Siehe zum Schlangensymbol im Grand Salon auch Schneider 2011, S. 166.

86 Vgl. Ripa 1643/44, Bd. I, S. 156.

87 Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1112.

88 Vgl. Milovanovic 2003, S. 32.

89 Vgl. ebd., S. 33.

90 Siehe zum Einfluss der »mécanique cartésienne« auf Le Bruns Deckengemälde Milovanovic 2005, S. 123–124.

91 M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1112.

92 Ebd.

1 Die Ausstattung des Grand Salon

Grundsätzlich ist auch eine Gleichsetzung von Apoll mit dem jungen Ludwig XIV. denkbar,⁹³ der dann jedoch dem Wappen Fouquets deutlich untergeordnet bliebe, was diese Deutungsvariante weniger wahrscheinlich macht. Fouquet wollte sich im Zentrum der politischen Botschaft sehen und betrieb eine Überhöhung seiner Rolle in der Monarchie, die das Decorum zu sprengen drohte.⁹⁴ Gerade das Thema des neu erschaffenen Sterns erscheint in diesem Zusammenhang brisant, denn mit dem Motiv verband sich ein in der Zeit präsenter astrologischer und astronomischer Hintergrund: Die Erscheinungen einer *stella nova* 1572 und 1604⁹⁵ hatten für großes Aufsehen gesorgt, insbesondere da hierdurch die Vorstellung der Unveränderlichkeit der Fixsternsphäre nachhaltig erschüttert worden war. Parallel zu den sich andeutenden Umwälzungen auf wissenschaftlichem Gebiet entwickelte sich eine umfangreiche, an das Phänomen des neu erschienenen Sterns geknüpfte Exegese. Ausgehend von der Überlieferung des Sterns von Bethlehem vor Christi Geburt etablierte sich die Vorstellung, ein neuer Stern am Himmel kündige herausragende Ereignisse und wichtige Veränderungen an.⁹⁶

Betont wurden auch die jeweiligen Konjunktionen: So stellte man beispielsweise eine direkte Verbindung zwischen der Konjunktion der *stella nova* von 1604 zwischen Saturn, Mars und Jupiter – die auch die Entstehung von Fouquets Stern begleiten – und jener der Geburt Christi zwischen Saturn und Jupiter her.⁹⁷ Das Ereignis des neu entstehenden Sterns wurde umfassend in einen politischen und geschichtsphilosophischen Kontext integriert und für ideologische Zwecke nutzbar gemacht.⁹⁸ In Vaux-le-Vicomte wird mit dem neuen Stern, dessen Erschaffung unter der Konjunktion von Jupiter, Mars und Saturn stattfindet, folglich auf einen Wendepunkt der Geschichte angespielt: Nicolas Fouquets Aufstieg erscheint als Auftakt einer neuen Epoche und wird zu historischer Bedeutung überhöht.

93 So vorgeschlagen bspw. bei Howald 2011, S. 107.

94 Deutlich wird dies auch im Vergleich mit anderen hohen Staatsbeamten, die z. B. eine Gleichsetzung mit der für den Mond stehenden Göttin Diana favorisierten. So plädierte Jean Chapelain im Zuge der Entwicklung der Ikonographie der Galerie im Hôtel particulier von Pierre Séguier für Diana als Symbol Richelieus und Mazarin suchte die Parallelisierung mit Diana zu Seiten Apolls im Zentralbild des Salon de Diane im Appartement d'été von Anna von Österreich im Louvre. Der Mond galt als zweitgrößter Planet, der die Strahlen der Sonne – bereits mit Ludwig XIV. assoziiert – reflektiert. Vgl. Milovanovic 2005, S. 142.

95 Nach heutigen Kenntnissen handelte es sich um eine Supernova, also das durch eine Explosion ausgelöste vorübergehende, helle Aufleuchten eines massereichen Sterns am Ende seiner Entwicklung.

96 Vgl. Capodiceci 2011, S. 420–423.

97 In seiner ausführlichen Diskussion der *stella nova* von 1604 weist Johannes Kepler zwar vorherbestimmte Parallelen zwischen den Ereignissen als menschliche Interpretationen zurück, doch zeugen auch bei ihm zahlreiche Passagen davon, dass ihm die Ansätze, in der Sternerscheinung bevorstehende tiefgreifende Veränderungen angekündigt zu sehen, nicht fremd waren. Vgl. Weichenhan 2004, S. 115–119.

98 Vgl. Capodiceci 2011, S. 423–430, wo verschiedene Beispiele für eine solche Vereinnahmung in den Jahren nach 1572 angeführt werden. Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts findet sich das Motiv vielfach in der französischen Literatur, meist in konkreter Bezugnahme auf den König oder die Königin. Vgl. Joukovsky 1969, S. 545–547.

1.4 Das ikonographische Programm

Der Stuckdekor führte mit den Tierkreiszeichen und Jahreszeiten das kosmologische Programm fort und ergänzte das Deckengemälde, indem er die Motivik variierte und mit der Skulptur ein weiteres künstlerisches Ausdrucksmedium hinzufügte. Insbesondere die motivische Kleinteiligkeit der Flachreliefs lässt darüber hinaus weiterführende Symboliken vermuten. So verweist in den Trophäen des Reliefs zu Minerva ein Buch mit einer Karte der Zitadelle von Belle-Île auf Fouquets koloniale Überseeaktivitäten. Ein geöffnetes, mit Zahlen gefülltes Rechnungsbuch inmitten der Attribute Merkurs wiederum kann auf das Amt der Surintendance des finances anspielen. Einzelne Motive bleiben schwer interpretierbar, so wie das ungewöhnliche Rhinoceros im Relief zu Asien. Insgesamt steht ein inhaltlicher Eigenwert der Stuckausstattung auch aufgrund der erwähnten schlechten Erkennbarkeit aus der Distanz in Frage. Denkbar ist ebenso eine in erster Linie dekorative Intention, zudem die Jahreszeiten, Kontinente und Tierkreiszeichen zu einer in der Zeit konventionellen und vielverwendeten Motivik zählten.⁹⁹

In Frankreich findet sich vor 1661 kein dem Grand Salon vergleichbar ambitioniertes und kosmologisch inspiriertes Bildprogramm in einem Vaux-le-Vicomte ähnlichen Kontext. Jedoch lässt sich in Italien bereits im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert beobachten, dass kosmologische Bildprogramme vielfach mit einem Legitimations- und Konkurrenzdruck in Verbindung standen, meist gewählt im Kontext unsicherer Herrschaften oder erst jüngst vollzogener Aufstiege.¹⁰⁰ Der Rekurs auf externalisierte Ordnungsstrukturen, auf Symboliken von Ewigkeit und jahreszeitliche Zyklen, lieferte eine willkommene Folie für die Rechtfertigung einer neuen, universellen politischen Ordnung. In einer solchen wollte auch Fouquet sich verankert sehen und hätte sich im Deckengemälde des Grand Salon – entgegen seiner tatsächlich äußerst unsicheren Position im Machtgefüge – in beeindruckender Weise an der Spitze der staatlichen Ordnung inszeniert, ohne seine Position im Verhältnis zu König und Monarchie in sichtbarer Weise zu bescheiden.¹⁰¹ So überrascht es kaum, dass Bildinhalt und politischer Sinngehalt problemlos auf den König übertragen werden konnten, wie in Audrans Stich geschehen: Die Monarchie als Ursprung und ewiger Garant des fruchtbaren und geregelten Jahresablaufs ließ sich ohne Schwierigkeiten an die Stelle des Eichhörnchens setzen, wenn auch eine Adaption des Entwurfs in den 1680er Jahren kaum mehr

99 Eine Inspiration könnte darüber hinaus die Ausstattung des aurelianischen Tempels des Sonnengottes im antiken Rom geliefert haben, für den zwölf korinthische Säulen und Darstellungen der zwölf Monate und Tierkreiszeichen sowie der vier Jahreszeiten beschrieben werden. Vgl. Krause 1996, S. 39. Krause bezieht sich auf Giacomo Lauro, *Antiquae Urbis Splendor*, Rom 1612/13. Die Kombination von Tierkreiszeichen und Hermen wurde bspw. auch in der Galerie der Villa Sacchetti in Castel Fusano umgesetzt. Vgl. Benocci 2012, S. 70–72, Fig. 72–83.

100 Dies wurde insbesondere für den italienischen Raum zwischen 1485 und 1525 beschrieben. Vgl. Götze 2010, S. 228, 384.

101 Milovanovic spricht gar von einem metaphorischen Verbrechen der Majestätsbeleidigung: »Le décor n'a pas été réalisé, ce crime métaphorique de lèse-Majesté ayant été prévenu par l'arrestation et l'emprisonnement du surintendant [...]«. Milovanovic 2005, S. 194.

1 Die Ausstattung des Grand Salon

zeitgemäß gewesen wäre. Da die Apoll-Ikonographie zunehmend auf Ludwig XIV. fokussiert wurde, wäre es problematisch gewesen, Apoll unter das zentrale Wappen unterzuordnen, da es eine Degradierung des Königs unter das Zeichen der Monarchie suggeriert hätte. Im letzten Viertel des Jahrhunderts wäre ohne Zweifel eine deutlichere Konzentration auf den König verfolgt worden, der zudem seit den 1680er Jahren nicht mehr in der allegorischen Einkleidung als Apoll oder Herkules, sondern als reale Person im Rahmen allegorischer Szenen dargestellt wurde.¹⁰²

Le Brun sollte seinen Entwurf für den Grand Salon schließlich nicht in einer königlichen Residenz, sondern in variiert Form für einen weiteren mächtigen Minister realisieren. 1672 bemalte er die Kuppel des Gartenpavillons in Jean-Baptiste Colberts Anwesen in Sceaux¹⁰³ und griff auf seinen frühen Entwurf für den Grand Salon zurück, wenn auch mit entscheidenden Änderungen. Diese antworteten nicht nur auf die divergierenden räumlichen Voraussetzungen, sondern auch auf das seit dem Fall Fouquets gewandelte Selbstverständnis der hohen Minister. Der Entwurf wurde an den deutlich kleineren, überkuppelten Raum im Gartenpavillon angepasst, dessen Funktion in erster Linie auf Müßiggang und Zerstreuung zielte. Dass dies eine repräsentative Funktion keineswegs ausschloss, zeigt der dort 1677 stattfindende Empfang der *Académie française*.¹⁰⁴ Die kleinere Kuppel erforderte es, die Figurenanzahl zu reduzieren. Vermutlich aus diesem Grund verwendete Le Brun den frühen Salon-Entwurf für Vaux-le-Vicomte, aus dem er die Jahreszeiten an den Seiten der Komposition und weitere einzelne Figuren übernahm. Das Zentrum besetzte nun eine Darstellung der auf ihrem Wagen herabfahrenden Aurora, ergänzt um eine entfliehende Nacht mit wehendem Mantel, die ihre dunklen Geschöpfe mit sich zieht. Die Jahreszeiten wurden, wie in Vaux-le-Vicomte, durch eine Gottheit symbolisiert, umgeben von weiteren Allegorien, Putten und dekorativen Motiven. Die klare Unterteilung in vier voneinander abgegrenzte Gruppen und deren pyramidale, zur Mitte drängende Form, ist in Sceaux aufgegeben. Die Figuren verteilen sich nun gleichmäßig um den Rand der Kuppel. Der Verzicht auf eine illusionierte architektonische Einfassung wurde beibehalten und nur der freie Himmel als Hintergrund gewählt.

Le Brun selbst nannte als zentrales Thema des Pavillons die Liebe zwischen Aurora und Cephalus. Mit der thematischen Verschiebung wurde die Anmaßung des Deckengemäldes herausgenommen. Die Verbildlichung des Tagesanbruchs ist für einen

102 Dies war bspw. der Fall im Deckengemälde der Grande Galerie in Versailles, wo allegorische Darstellungsformen des Königs bereits als zu beliebig erachtet wurden. Vgl. Kirchner 2001, S. 362–363.

103 Vgl. den Kupferstich der Kuppel von Johann Jakob Kleinschmidt, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=917497&viewType=detailView> [25.2.2021].

104 Anlässlich dieses Empfangs trug Philippe Quinault ein langes Gedicht über Sceaux vor, in dem auch das Kuppelgemälde einbezogen wird. Vgl. Krause 1996, S. 166; das Gedicht ist abgedruckt bei Dupont-Logié/Pitiot 2000, S. 132–139.

1.4 Das ikonographische Programm

Gartenpavillon ohne Zweifel passend und kann »[z]umindest als Vorwand«¹⁰⁵ wörtlich genommen werden. Indes ist auch dem Pavillon in Sceaux auf einer zweiten Ebene eine politische Botschaft eingeschrieben, die Colbert – in Analogie zu Aurora – als früh wachenden und fleißig für seinen König arbeitenden Minister in Szene setzt. Im Vergleich zu Vaux-le-Vicomte vermittelte sich jene politische Dimension wesentlich dezenter und transportierte zudem eine vollkommene Unterordnung des Ministers, die weit entfernt ist von Fouquets selbstbewusster Inszenierung. In Anknüpfung an die berühmten Aurora-Darstellungen im Casino Rospigliosi und im Casino Ludovisi in Rom konnten auf einer weiteren Ebene Le Brun und sein Auftraggeber Colbert den Wettstreit mit Italien suchen.¹⁰⁶

In Vaux-le-Vicomte verdeutlicht sich in der geplanten Ausstattung des Grand Salon die Nähe des von Aufsteigern und Königshaus vor 1661 verwendeten ikonographischen und formalen Vokabulars. Das für das Deckengemälde vorgesehene, auf Fouquet zentrierte Programm sollte in den Räumen seines Appartements weiter ausgebaut werden. Auch hier wurde das Bild des ebenso selbstlosen wie erfolgreichen Ministers entwickelt, der selbstbewusst die höchste Führungsrolle im Staatsapparat beansprucht.

105 Krause 1996, S. 165.

106 Vgl. ebd., S. 166–167.

2 SELBSTDARSTELLUNG IM DIENSTE DES AUFSTIEGS: DAS APPARTEMENT VON NICOLAS FOUQUET

2.1 Die Antichambre d’Hercule

2.1.1 Form und Inhalt der Raumausstattung von Charles Le Brun

In einem System gestaffelter Zugänglichkeiten markiert die Antichambre d’Hercule¹⁰⁷ den Eintritt in das Appartement von Nicolas Fouquet. Traditionell als Vor- und Wartezimmer genutzt, bediente die Antichambre sowohl die sich in der Enfilade anschließende repräsentative Chambre des Muses als auch eine zweite Chambre zur Hofseite. Dem Raumtypus angemessen galt eine zurückgenommene Ausstattung, wie sie mit Blick auf eine Steigerung innerhalb der Enfilade theoretisch gefordert wurde.¹⁰⁸ Dem entgegen präsentierte sich Fouquets Antichambre mit einer aufwendigen Gestaltung, die Maßstäbe für das gesamte Appartement setzte.

In ihrem hohen Anspruchsniveau ist die Ausstattung des Raumes in zweierlei Hinsicht aufschlussreich. Zum einen vermittelt sie die künstlerischen Ambitionen Le Bruns, zum anderen verdichtet sich in einem inhaltlich komplexen Programm das staatsmännische Selbstverständnis Fouquets. Beides strapaziert, wie zu zeigen sein wird, das Fouquet zugestandene Decorum erheblich. Die bereits im Grand Salon erfolgten Beobachtungen eines überaus prätentiosen Bildprogramms in Verbindung mit einer ehrgeizigen künstlerischen Form setzen sich in der Antichambre fort. Sowohl Le Bruns Dekorationssystem – formale Antwort auf Fouquets hohe Erwartungen – als auch die Ikonographie des Deckengemäldes werden von Madeleine de Scudéry und André Félibien literarisch verarbeitet,¹⁰⁹ womit das kunstpolitische Konzept um seine wesentliche Komponente

107 Die Bezeichnung des Raumes in Anlehnung an das Deckengemälde findet sich bereits 1661 in einem Mémoire von Paul Gougeon, genannt La Baronnière, der von der »salle d’Herculle« spricht. Vgl. *Mémoire de ce que j’ay fourny d’or ou journées dans la chambre des Muses par l’ordre de Mr Le Brun pour Monsieur le surintendant* [13. September 1661], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X, V, S. 231. Auch im Procès-verbal von 1666 wird »une salle appelée la salle d’Herculle« genannt. Vgl. Procès verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 5.

108 Insbesondere Jacques-François Blondel sollte die Forderung nach der *convenance* von Raumfunktion und Schmuck im 18. Jahrhundert theoretisieren; in der Antichambre wurde demnach eine relativ einfache Dekoration erwartet. Vgl. Blondel 1737/38, Bd. I, S. 69: »La décoration de cette Anti-chambre qui sert d’entrée aux appartemens [...] est tenue dans une grande simplicité [...]. Cependant comme le grand Salon est richement décoré, & que cette piece le precede, j’ai crû devoir lui donner un air de sagesse qui ne parût pas trop negligé, devant toujours lorsqu’on decore une piece, être attentif à sa destination, & la comparer avec celle qui la precede & celle qu’elle annonce, afin qu’on puisse aisément juger des motifs de sa décoration & y trouver de la convenance.« Siehe auch Schulten 1999, S. 311.

109 Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1113–1115; Félibien, Troisième relation 1999.

der Vermittlung ergänzt wurde. Insbesondere Félibiens Begleittext stellte die intendierte Interpretation der Malereien sicher und lieferte einen kunsttheoretischen Überbau für Le Bruns Werk. Das Zusammenspiel der verschiedenen Text- und Bildebenen lassen die Antichambre Fouquets zu einem der aussagekräftigsten Räume in Vaux-le-Vicomte werden.

In den erhaltenen Quittungen der in Vaux-le-Vicomte tätigen Künstler findet sich nur bei Paul Gougeon, genannt La Baronnière, eine Erwähnung der Antichambre.¹¹⁰ Auf Basis stilistischer Untersuchungen ist anzunehmen, dass Jean-Baptiste Monnoyer in der Antichambre und der Chambre des Appartements die Blumen- und Fruchtgirlanden ausführte.¹¹¹ Erkenntnisse dazu, wie sich die Ausstattung nach Fouquets Sturz veränderte, bleiben bis heute fragmentarisch. 1986 stellten die Restauratoren Gerard ten Kate und Jean Baudoin großflächige Übermalungen und spätere Rahmungen des zentralen Bildfelds fest. Die Eingriffe wurden ins 19. Jahrhundert und vor 1875 datiert, da sich in den Archiven der Familie Sommier keine näheren Hinweise auf entsprechende Arbeiten fanden.¹¹² Zwei Etiketten unter dem Rahmen und Bändchen zur Fixierung der Leinwand verwiesen indes auf einen Rahmenwechsel im Jahr 1901, so dass auch zu diesem Zeitpunkt nicht näher bekannte Restaurierungen vorgenommen worden sein könnten.¹¹³ Die bemalten Fensterläden wurden im gesamten Erdgeschoss unter Leitung von Hippolyte Destailleur zwischen 1875 und 1892 restauriert.¹¹⁴ Auch bezüglich der Vertäfelungen muss von Umsetzungen und Übermalungen ausgegangen werden. Photographische Aufnahmen des Raumes aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert¹¹⁵ zeigen um den Kamin bis unter die Decke reichende Felder, die anschließend umgesetzt

110 Paul Gougeon, genannt La Baronnière, erwähnt die Vergoldung eines Türstocks zwischen Chambre des Muses und Antichambre d'Hercule. Vgl. *Mémoire de ce que j'ay fourny d'or ou journées dans la chambre des Muses par l'ordre de Mr Le Brun pour Monsieur le surintendant* [13. September 1661], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X. V, S. 231.

111 Monnoyers Präsenz in Vaux-le-Vicomte wurde eventuell über Nicolas Lance vermittelt, der in einer Quittung vom 19. Juli 1661 erwähnt wird, jedoch im selben Jahr verstarb. Vgl. Cordey 1924, S. 234; Salvi 2018, Abschnitt 35–42.

112 Aufschlussreich ist ein Brief von Jean Baudoin an den Architekten der *Monuments historiques*, Olivier de Bergevin, vom 20. Februar 1986, in dem er von den Ergebnissen erster Voruntersuchungen berichtet. Bei der Jupiter-Figur wurde bspw. eine (nach ten Kate ungeschickte) Übermalung von circa 70 Prozent beschrieben. Vgl. Archiv der *Monuments historiques*, 1999/008/0117.

113 Vgl. den Bericht des Ateliers von Gerard ten Kate vom 7. Mai 1987, Archiv der *Monuments historiques*, 1999/008/0117. Die Etiketten tragen die Beschriftungen *P.L.M. BAGAGES / Paris, P.L.M. / 14 Juin 01-TR 821* sowie *CARE DE DEPART / Paris 2.277*.

114 Vgl. *Texte de la présentation faite sur place à l'Académie Anquetin en 1972*, Archiv der *Monuments historiques*, 1989/003/0012.

115 Vgl. vier Photographien, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Réf. AP80136T000132, um 1880, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP80136T000132> [10.8.2021]; Réf. AP67L03563, 1900–1920, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP67L03563> [25.2.2021]; Réf. APMH00072270, 1923, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00072270> [25.2.2021]; Réf. MH0072271, 1923, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00072271> [25.2.2021].

2.1 Die Antichambre d'Hercule



Abbildung 17. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Antichambre d'Hercule im Appartement von Nicolas Fouquet, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

wurden oder ganz verschwanden. Dies verweist auf eine generelle Problematik von französischen Innenräumen der Zeit, in denen sich gerade die beweglichen Vertäfelungen für Umgestaltungen und Umsetzungen anboten. Diesem Umstand ist es wohl auch geschuldet, dass sich manche Wandausstattungen des französischen 17. und 18. Jahrhunderts heute in amerikanischen Museen befinden und an ihren einstigen Entstehungsorten ersetzt wurden.¹¹⁶

Die Decke der Antichambre d'Hercule (Abb. 17) ist nahezu vollständig mit malerischen Mitteln gestaltet; vergoldete Stuckrahmen finden sich nur um das Zentralbild und unterhalb der Wölbungszone. Dieser Vorrang der Malerei, verbunden mit einem Ausloten von deren Darstellungsmöglichkeiten, charakterisiert das gesamte Appartement Fouquets. Während das Appartement des Königs deutlicher von einer königlichen Ausstattungstradition bestimmt wurde, in der aufwendiger Stuck und Vergoldungen mit Malerei kombiniert wurden, nutzte Le Brun die Räume Fouquets für eine Auseinandersetzung mit dem Ausdrucksspektrum der Deckenmalerei. In der Antichambre d'Hercule konstruierte er das Dekorationssystem über eine fingierte Architektur, die

¹¹⁶ So wurden bspw. Vertäfelungen aus dem Hôtel de Lauzun 1929 zur Errichtung eines Raumes im Stil des 17. Jahrhunderts im Philadelphia Museum of Art verwendet, ebenso befinden sich einige Vertäfelungen aus Vaux-le-Vicomte heute im J. Paul Getty Museum in Los Angeles (siehe S. 321, Anm. 571 in der vorliegenden Arbeit). Siehe auch Harris 2007.



Abbildung 18. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Antichambre d’Hercule im Appartement von Nicolas Fouquet, Zentralbild: Die Apotheose des Herkules, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

einer strengen symmetrischen Gliederung unterworfen ist. Auf einem grauen, Stein imitierenden Grundton entwickeln sich in Gold gemalte Stuck- und Architekturelemente in flachen Reliefschichten, über die eine illusionistische Umdeutung der Decke erreicht wird. Jener Illusionismus, dem offensichtlich eines der künstlerischen Hauptanliegen galt, manifestiert sich insbesondere in der Schaffung räumlicher Effekte, fingierten Öffnungen zum Außenraum sowie einem kontrastierenden Nebeneinanderstellen von Materialien und Oberflächenstrukturen. Der künstlerische Ehrgeiz zur visuellen Sinnestäuschung ging bis in kleinste Details, wie unter anderem die effektiv fingierten Materialüberschneidungen und zahlreichen Schatteneffekte verdeutlichen.

Das Zentrum des leicht erhöhten Spiegelgewölbes¹¹⁷ (Abb. 18) wird von einem flachen, rechteckigen und mehrfach gerahmten Bildfeld bestimmt, das in leichter Untersicht eine Apotheose des Herkules zeigt, ausgerichtet auf den Eingang vom Grand Salon. Dargestellt ist Herkules mit Löwenfell und Keule auf seinem Wagen, der von Minerva durch

117 Félibien hebt die optische Erhöhung und den Täuschungseffekt der Decke hervor: »[...] [L]es Peintures qui l’enrichissent le font paroistre encore plus élevé. [...] Car dans le cintre qui est au dessus de la corniche, & qui se joint au plafond, le peintre a feint une continuation d’Architecture si artificieusement executée qu’elle trompe la veüe de ceux qui la regardent.« Félibien, Troisième relation 1999, S. 43.

2.1 Die Antichambre d'Hercule



Abbildung 19. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Antichambre d'Hercule im Appartement von Nicolas Fouquet, Detail der Wölbung, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

dichte Wolken zum Olymp geleitet wird, angedeutet am oberen Bildrand über eine Gruppe von Göttern um Jupiter. Eine fliegende Personifikation des Ruhmes mit einem goldenen Schwert in der Hand ist im Begriff, Herkules mit einem Eichenkranz zu bekronen. Dem Wagen vorgespannt sind zwei in gegensätzlichem Temperament dargestellte Pferde, hinter denen Fama mit einer Trompete erscheint. Der Wagen überfährt auf seinem Weg durch die Wolken eine schwarze, drachenähnliche Schlange.

Umgeben wird das Zentralbild von einer Kassettierung aus dekorativen Rosetten und Fouquets Chiffre mit Marquiskrone, zentral durchbrochen von vier rechteckigen Bildfeldern in blauer Grisaille auf Goldgrund mit einfachen figürlichen Szenen. In den Ecken der Gewölbewangen wird die monochrome Grisaille-Technik auf Goldgrund in ovalen Medaillons erneut aufgegriffen, nun in der Darstellung einzelner Herkulestaten.¹¹⁸ Gemalte Konsolen, teils mit Fouquets Initialen geschmückt, sind zentral in der Wölbung platziert und tragen den Turm aus dem Wappen der Castille oder einen goldenen Helm (Abb. 19). Beidseitig werden sie von Putten sowie Waffen- und Trophäenarrangements flankiert. Daneben geben fingierte Öffnungen mit Blumen- und Fruchtkörben sowie Kindern den Blick auf ein Stück Himmel frei, wodurch eine optische Verbindung zur Himmelsszenerie

¹¹⁸ Im Einzelnen: die Erlegung des Nemeischen Löwen, der Sieg über das Hesione bewachende Meeresungeheuer, die Vertreibung der Stymphalischen Vögel, die Bezwingung des Zerberus.

des zentralen Bildfelds hergestellt wird. Die Öffnungen fungieren zudem als scheinbare Lichtquellen, wobei die Beleuchtung von Architektur, Gegenständen und Figuren auf das reale Raumlicht der beiden zum Garten gehenden Fenster abgestimmt ist.¹¹⁹

Über technischen Anspruch, Realitätsgrad und Figurengröße gestaltete Le Brun die figürlichen Szenen in einer hierarchischen Abstufung, die ihren Bedeutungsgrad transportiert. Erwartungsgemäß nimmt das polychrome Zentralbild den höchsten Rang ein und zieht den Blick auf sich, während sich die Grisaille-Szenen in ihrem Kunstcharakter kaum von den dekorativen Schmuckelementen der Decke abheben. Das Dekorationssystem steht so im Dienste der Vermittlung eines komplexen Inhalts, dessen richtige Erschließung durch die künstlerische Form suggeriert wurde. Ebendiese von Le Brun entwickelte Form wird von André Félibien in seinem zweiten fiktiven Brief umfassend thematisiert und in erster Linie an ihrer Wirkung auf die Rezipient*innen bemessen. Félibien nennt als wichtigste Aufgabe des Künstlers, das Thema der Decke auf einen Blick fassbar zu machen:

»Aussi l'adresse d'un sçavant Ouvrier consiste à faire que l'œil voye d'un seul regard tout le sujet qu'on luy presente, afin de n'estre pas obligé de considerer chaque partie en particulier, ny privé du plaisir qu'il y a de les voir toutes ensemble pour pouvoir juger de leur proportion, & connoistre si elles conviennent dans la composition du tout.«¹²⁰

Demnach müsse der Künstler eine formale Vereinheitlichung des Deckengemäldes leisten, die den Betrachter*innen eine isolierte Betrachtung der einzelnen Partien und ihre Zusammenfügung zu einem sinngebenden Ganzen abnehme. Das ornamentale Beiwerk trägt nach Félibien wesentlich zur Bereicherung der Decke bei, erhält seine Berechtigung jedoch nur über seine Bezüge zu einem übergeordneten Sujet:

»[...] [Q]uand ces sortes de choses [gemeint sind *ornements*] sont bien executées, elles donnent un grand plaisir à ceux qui les voyent. Mais il faut qu'il y ait un sujet auquel tout le reste ait du raport comme en celuy-cy, où le Peintre a fait voir la force de son Imagination & la conduite de son Jugement dans l'Invention de tout son Ouvrage.«¹²¹

Damit ist eine epische Erzählstruktur der Decke angesprochen, wie sie von Thomas Kirchner auch am Beispiel von Vaux-le-Vicomte bereits erläutert wurde.¹²² Zudem positioniert sich Félibien in den seit Beginn des Jahrhunderts ausgetragenen kunsttheoretischen

119 Vgl. Schulten 1999, S. 318.

120 Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 46.

121 Ebd., S. 48. Das Argument wird im Kontext der Antichambre ein weiteres Mal aufgegriffen: »[...] [C]e qu'il y a de plus considerable dans les autres Peintures dont cette Antichambre est embellie, est le rapport que l'Invention des Sujets particuliers & le choix de tous les Ornemens ont avec les Sujet principal« (ebd.).

122 Vgl. Kirchner 2001, S. 235–255.

2.1 Die Antichambre d'Hercule

Debatten um die Wirkungsweisen vielfiguriger Deckenmalerei.¹²³ Für das Verständnis des Deckenprogramms erweist sich sein Text als unabdingbar, denn die intendierte Bildaussage setzt nicht nur einen hohen Bildungsgrad voraus, sondern ist bildautonom kaum erfassbar. Félibien stellt die Decke zunächst unter das Motto von Fouquets Devise (»Quo non ascendet«), die den Schlüssel für die Interpretation bildet.¹²⁴ Anschließend begründet er ausführlich die Wahl der personalisierten Allegorien als einzig mögliches Ausdrucksmittel, um ein Porträt Fouquets zu zeichnen, denn »comme les grandes qualitez de ce grand Ministre le rendent differend des autres hommes, il falloit trouver des moyens qui en representant l'éminence de son Esprit & de ses vertus.«¹²⁵ Die wirkungsvolle Präsentation von Fouquets Charakter und seinen Tugenden ist somit erklärtes Ziel der Darstellung.

Der formalen Hierarchie des Dekorationssystems folgend, werden zunächst die Figuren des Zentralbildes detailliert beschrieben. Sie seien »comme autant de traits qui forment un Portrait si mysterieux.«¹²⁶ Das Mysterium wird umgehend aufgelöst: Erwartungsgemäß ist Fouquet mit Herkules gleichzusetzen, wobei der Held durch seine üblichen Attribute gekennzeichnet sei, um von jedermann sofort erkannt werden zu können.¹²⁷ Tatsächlich dürfte sich den zeitgenössischen Betrachter*innen die intendierte Deutung vor allem über die an Herkules' Wagen angebrachte Devise Fouquets vermittelt haben. Félibien sieht eine ideale Allegorie für ein Porträt Fouquets, denn die bekannten Arbeiten des Herkules, hinter denen auch im Mythos die Tugenden des Helden verborgen wurden, »sont autant de belles Images qui ont raport aux actions du Ministre qu'on represente.«¹²⁸ Auch die restlichen Figuren sind über ihre Attribute eindeutig identifizierbar: Herkules' beziehungsweise Fouquets Erfolge werden von der Renommée verbreitet; die Gloire krönt den Helden aufgrund seiner »illustres actions«¹²⁹ und die Pferde werden von einer bewaffneten Minerva, die ihre Aufgabe mit Sanftheit ebenso wie mit einer teils notwendigen »contenance ferme & resoluë«¹³⁰ erfülle, durch die dunklen Wolken geleitet.

123 Vgl. näher S. 307–311 in der vorliegenden Arbeit.

124 »[...] [I] [d. i. Le Brun] a creu ne pouvoir trouver un moyen plus avantageux que d'employer dans tous ses Ouvrages le sens mysterieux de cette devise: QUO NON ASCENDET? [...].« Félibien, Troisième relation 1999, S. 43.

125 Félibien, Troisième relation 1999, S. 44. Félibien beruft sich zusätzlich auf antike Autoritäten: »[...] [A]insi que les Anciens Philosophes faisoient voir sous des images empruntées leurs connoissances les plus elevées & leurs mysteres les plus cachez« (ebd.).

126 Ebd.

127 In der Wahl der Attribute habe sich Le Brun an die »Anciens« und die »Poetës« gehalten und insbesondere Stärke und männliche Schönheit betont. Vgl. ebd., S. 45.

128 Ebd., S. 46.

129 Ebd., S. 45.

130 Ebd., S. 44. Wenn »douceur« und »adresse« die Pferde nicht bändigen können, müsse man sich auch »rigueur« und »force« zu bedienen wissen.



Abbildung 20.

Kopie nach Charles Le Brun, Vorzeichnung für das zentrale Bildfeld der Decke in der Antichambre d'Hercule im Appartement von Nicolas Fouquet, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661, Feder, Pinsel und Tusche, 24 × 51 cm. Musée de Grenoble

Eine heute in Grenoble (vermutlich in Kopie) erhaltene Vorzeichnung Le Bruns (Abb. 20) lässt auf eine relativ späte Differenzierung des inhaltlichen Programms schließen. Die Studie weicht von der ausgeführten Komposition in nur wenigen Aspekten ab;¹³¹ von Interesse ist insbesondere die Reduzierung der Anzahl der Pferde von vier auf zwei. So ähnelt das Viergespann der Vorzeichnung noch Le Bruns Kompositionen für die vermutlich parallel zu Vaux-le-Vicomte entstandene Apotheose des Herkules in der Galerie Lambert oder jener des Romulus in der Chambre des Hôtel d'Aumont.¹³² Die vier Pferde, die so auch in den italienischen Versionen des Themas präsent sind, gehen direkt auf die entsprechende Textstelle in Ovids *Metamorphosen* zurück und waren als Motiv insbesondere aus den zugehörigen Quellenillustrationen geläufig.¹³³ Le Bruns Variation in der Antichambre d'Hercule ging vermutlich auf eine zwischenzeitlich stattgefundenen Präzisierung des Bildprogramms zurück, das sich über Félibiens Text erschließt: Zentrales Thema der Decke ist demnach die Fähigkeit des Helden, seine Leidenschaften zu kontrollieren. Diese werden in ihrer gegensätzlichsten Form von Liebe und Hass durch die beiden Pferde verkörpert, die von Minerva, Personifikation der Vernunft, in Zaum gehalten werden.

Ausgehend von dem Motiv des Wagens leitet Félibien den Grundgedanken der beherrschten Leidenschaften über Platons Seelengleichnis her: »Car comme Platon dit des Ames séparées des corps, qu'elles sont tombées de leur chariot; Le Peintre veut

131 Das rechteckige Format ist in der Zeichnung mehr in die Länge gezogen, während in der Endversion die Bildelemente enger zusammenrücken und einen kompakteren Eindruck vermitteln. Die Personifikation der Renommée findet sich in der Vorzeichnung am linken Bildrand weit im Hintergrund, fast zwischen den dichten Wolken verschwindend, und sollte in der Endversion an wesentlich prominenterer Stelle direkt hinter den (nun zwei statt vier) Pferden platziert werden. Die rechte Bildhälfte mit Herkules und der ihn bekrönenden weiblichen Figur entspricht ganz der Endversion; einzig der Blick Herkules' ist nun nach unten gerichtet, ähnlich Le Bruns Herkules-Figur in der Galerie d'Hercule des Hôtel Lambert.

132 Vgl. Le Bruns Entwürfe im Musée du Louvre, Département des Arts graphiques: Hôtel Lambert, L'Apothéose d'Hercule, um 1650, INV 27684, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213523>; Hôtel d'Aumont, L'Apothéose de Romulus, um 1660, INV 29458, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207220>.

133 Vgl. Kirchner 2013, S. 11–13.

2.1 Die Antichambre d'Hercule

signifier par ce char qui est de pur or, un corps purifié des affections humaines [...].¹³⁴ Félibien greift auf Platons um 370 v. Chr. entstandenes Werk *Phaidros* zurück. Im Rahmen eines fiktiven Dialogs zwischen dem Jüngling Phaidros und Sokrates beschreibt Platon die menschliche Seele als geflügeltes Zweigespann mit einem die Vernunft verkörpernden Wagenlenker. Die beiden Teile der Seele erscheinen als niedrige Triebe in Form eines hässlichen Gauls und als hohe Eigenschaften in Form eines schönen, vornehmen Pferdes.¹³⁵ Im Gegensatz zu den Göttern hat der Lenker der menschlichen Seele aufgrund des schlechten Pferdes große Schwierigkeiten, den Wagen zu beherrschen. Die Beschreibung der beiden Pferde bei Platon lieferte offenbar auch die Inspiration für Le Bruns künstlerische Umsetzung:

»Das Pferd, das von den beiden die bessere Seele hat, ist von aufrechter Gestalt und wohlgegliedert, hoch im Nacken, die Nase etwas eingebogen, von weißer Farbe, schwarz die Augen, ehrgeizig mit Maß und Schamgefühl und ein Freund echten Ruhmes, ohne Schläge wird es gelenkt allein durch Anruf und Kommando. Das andere dagegen ist krumm, in seiner unproportionierten Massigkeit ein unglückliches Produkt des Zufalls, starknackig, mit kurzem Hals, eingedrückt die Nase, schwarz das Fell, die grauen Augen blutunterlaufen, ein Freund von Maßlosigkeit und Hochmut, zottig um die Ohren, schwerhörig, mit Mühe nur durch Peitsche und Stacheln zu regieren.«¹³⁶

Die Pferde wurden sowohl von Madeleine de Scudéry als auch von Claude Nivelon nicht als gegensätzliche Leidenschaften erkannt. So überrascht Scudéry, deren Kenntnis des Félibien-Textes außer Frage steht, mit einer Interpretation beider Pferde als »fiers & capricieux [...] [...] tous deux vn sombre esclat dans les yeux.«¹³⁷ Nivelon spricht, in offensichtlicher Unkenntnis der Félibien'schen Erklärung, ebenfalls von »deux fiers chevaux«;¹³⁸ zudem entging ihm die wesentliche Aussage der Decke gänzlich, da er auch die Leidenschaften, im Gegensatz zu Madeleine de Scudéry, nicht erwähnt. Nicht nur steht damit die bildimmanente Vermittlungsleistung in Frage, sondern auch den Rezipient*innen wurde mit dem Rekurs auf Platon ein hoher Bildungsstandard abverlangt. Es verwundert kaum, dass schon Nivelon den Transfer ohne schriftliche Erklärung nicht mehr leistete.

Mit den Leidenschaften wurde für die Decke der Antichambre ein im 17. Jahrhundert viel debattiertes Thema gewählt. Die Beherrschung der *passions* mittels der Vernunft galt als überaus erstrebenswerte Fähigkeit. Die *passions* als Hemmungs- und Störungserrscheinung zu verurteilen sowie vom freien Willen bestimmte Handlungen ethisch

134 Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 45.

135 Vgl. Platon 1993, S. 39–40. Zum Seelengleichnis siehe Enßlen 2006, S. 169–177.

136 Platon 1993, S. 39.

137 M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1113–1114.

138 Nivelon 2004, S. 258.

zu überhöhen, ging insbesondere auf Descartes zurück,¹³⁹ dessen dominierende Rolle in der Wissenschaft seiner Zeit und immenser Einfluss auf Le Brun in der Forschung vielfach hervorgehoben wurden.¹⁴⁰ In der Antichambre d'Hercule zielt das Thema der beherrschten Leidenschaften in erster Linie darauf ab, Fouquet als umsichtigen und verantwortungsvollen Staatsmann zu präsentieren. Félibien zählt mit Ausgeglichenheit, Tugend, Standhaftigkeit und besonders der Fähigkeit, sich selbst in seinen Schwächen zu überwinden,¹⁴¹ Eigenschaften auf, die den Minister zum Regieren befähigen, denn »nous sommes incapables de gouverner les autres, si nous n'obeïssons nous-mêmes à la raison.«¹⁴² Damit knüpft er direkt an die zeitgenössische Literatur zur Prinzenenerziehung an, in der die Leidenschaftskontrolle als wesentliche Herrscher-Tugend betont wurde. Auch die wissenschaftliche Perspektive im Sinne Descartes' bezieht Félibien in seine detaillierte Beschreibung der Affekte mit ein.¹⁴³

Mit der Darstellung einer Apotheose wurde auf Fouquets bereits vollbrachte Leistungen im Staatsdienst als Basis für seinen Erfolg angespielt. Zugleich wurde damit ein weiterer Aufstieg in die höchsten Sphären der Macht antizipiert, denn traditionell erfolgte die Vergöttlichung als posthume Würdigung der glorreichen, zu Lebzeiten vollbrachten Taten. Herkules blickt nicht hinauf zu seinem zukünftigen Glück im Olymp, sondern in einem »estat d'un esprit tranquile«¹⁴⁴ hinab auf seine vollbrachten Arbeiten, denn »l'Homme ne se repose point plus solidement ny plus glorieusement que sur ses travaux passez, & sur les actions de justice qu'il a faites.«¹⁴⁵ Der Wagen zerquetscht auf seinem Weg die Schlange als Sinnbild des Lasters unter seinen Rädern.

In welcher Form tragen nun die dem zentralen Bildfeld zu- und untergeordneten Nebenszenen zur thematischen Ausrichtung des Raumes bei? In ihrer monochromen Darstellung treten sie in dem dichten und reich dekorierten architektonischen System zurück, rücken jedoch zugleich über die analoge blaue Farbgebung auf eine zugehörige Bedeutungsebene. Bei Félibien werden sie in nur einem Abschnitt verhältnismäßig kurz

139 So heißt es z. B. in Descartes' *Les passions de l'âme* 1649, Première Partie, S. 71–72: »Car ceux en qui naturellement la volonté peut le plus aysément vaincre les passions, & arrester les mouvemens du corps qui les accompagnent, ont sans doute les ames les plus fortes. [...] Et les ames les plus foibles de toutes, sont celles dont la volonté ne se determine point ainsi à suivre certains jugemens, mais se laisse continuellement emporter aux passions presentes, lesquelles estant souvent contraires les unes aux autres [...]«. Siehe auch Kirchner 1991, S. 46.

140 Vgl. Kirchner 1991, S. 46–47.

141 Vgl. Félibien, Troisième relation 1999, S. 46: »[...] [E]n surmontant nos Passions, nous surmontons ce que nous avons de plus fort à combattre pendant le cours de nostre vie [...]«.«

142 Ebd.

143 Vgl. Kirchner 2013, S. 14–15. Kirchner fasst zusammen: »Ainsi ces deux postulats – de la théorie politique et de la psychologie naissante – interviennent-ils dans *L'Apothéose d'Hercule* peint par Le Brun à Vaux-le-Vicomte et dans le texte indissociable de Félibien, même s'il est difficile de les séparer nettement l'un de l'autre« (S. 17).

144 Félibien, Troisième relation 1999, S. 46.

145 Ebd.

2.1 Die Antichambre d’Hercule

erfasst. Die Wahl ihrer Ikonographie erfährt eine oberflächliche Behandlung und erscheint in ihrem Bezug zum zuvor ausgiebig erläuterten Hauptthema wenig raffiniert. Ohne nähere Erklärung werden die Bildfelder um das Zentralbild als die vier Elemente identifiziert, »pour répondre aux quatre Humeurs qui composent le temperament de l’Homme.«¹⁴⁶ Félibiens hier angeführte Verbindung zwischen der Temperamentenlehre und den Elementen rekurriert auf eine bis in die Antike zurückreichende Tradition und war im 17. Jahrhundert überaus geläufig. Angenommen wurde eine Verbindung der vier Elemente zu den vier menschlichen Körpersäften, aus denen die Temperamententypen und ihnen zugeordnete Affekte hervorgingen.¹⁴⁷

Für Textunkundige ist in der Antichambre d’Hercule eine solche Interpretation kaum leistbar, changieren die kleinen Szenen um das Zentralbild zudem zwischen einer konventionellen und einer uneindeutigen Bildsprache. Zweifellos erkennbar sind die Allegorien von Luft und Wasser in Form von Juno mit Pfau, begleitet von Wind erzeugenden Putten, sowie Neptun auf einer von Delphinen gezogenen Muschel. Beide Motive sind in Verbindung mit den Elementen geläufig und finden sich in ähnlichen Variationen in Innenausstattungen der Zeit.¹⁴⁸ Die Lesart der anderen beiden Felder erweist sich hingegen als weniger eindeutig: Eine Raubszene mit weiblicher und männlicher Figur auf einem Wagen inmitten von Wolken wurde in der Sekundärliteratur mehrheitlich als Raub der Proserpina gedeutet; die Assoziation mit einem Element bleibt indes ungenau. Unter Gartenskulpturen finden sich im 17. Jahrhundert einige Beispiele für eine Interpretation als Element des Feuers, wofür jedoch teils zusätzliche Erklärungen als notwendig erachtet wurden.¹⁴⁹ In der Galerie des Hôtel de La Vrillière (François Perrier, 1646/47) erscheint die Raubszene als Element der Erde, eventuell aufgrund von Proserpinas Bedeutung als Unterwelt- und Fruchtbarkeitsgöttin. In der verbleibenden Darstellung in der Antichambre d’Hercule schließlich gibt ein aufgezogener Vorhang den Blick auf ein Bett mit Amor und Psyche frei, ohne dass eine konkrete Szene aus dem Mythos erkannt werden kann. Weder Erde noch Feuer lassen sich als assoziierte Elemente unmissverständlich anführen.¹⁵⁰

146 Ebd., S. 48.

147 Beschrieben wurden verschiedene Charakteristika der einzelnen Typen sanguinisch, choleric, melancholisch und lethargisch. Vgl. Lütke Notarp 1998, S. 39–47.

148 Vergleichbar sind bspw. die Darstellungen von Juno sowie Neptun in den fingierten Reliefs der repräsentativen Chambre (heute sogenannter »Salon de Musique«) im Hôtel de Lauzun (Michel Dorigny, Ende der 1650er Jahre) oder in der Chambre des Schlosses von Colombes (1647/48; Simon Vouet und Michel Dorigny).

149 Vgl. König 2006, S. 61. So wurde z.B. am Sockel von François Girardons Skulptur, die im Kontext der vier Elemente im Parterre d’eau von Versailles das Feuer repräsentieren sollte, das Element zusätzlich in seiner natürlichen Erscheinungsform in Relief gezeigt. Vgl. Schneider 2005, S. 163. Die Skulptur ist Teil der Sammlungen des Schlosses von Versailles, INV MR 1865, http://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj_dff8d237-51ee-41dd-bc0c-8b70a9836df4 [25.2.2021].

150 Howald schlägt folgende Identifizierungen der vier Episoden vor: Arion auf dem Delphin stehe für das Wasser, Juno für die Luft, Amor und Psyche für das Feuer und Nessus und Deianeria für die Erde.

Auch die Arbeiten des Herkules in den Ecken der Wölbung werden von Félibien über eine assoziative Symbolik mit einem Element verbunden und diesmal einzeln aufgezählt;¹⁵¹ zudem verknüpft er sie wiederum mit dem Hauptthema der Überwindung der Affekte, da die Arbeiten zeigten, »comme l'Homme fort surmonte ces quatre Elemens d'où naissent les Passions.«¹⁵² Trotz eines in Vaux-le-Vicomte generell scheinbar minutiös ausgearbeiteten Bildprogramms, bleibt die Ikonographie der Nebenszenen vage, ohne dass dies angesichts einer vielerorts in erster Linie dekorativen Funktion vergleichbarer Darstellungen erstaunen muss. Félibiens Text nimmt jene untergeordneten Szenen auch zum Vorwand, weitere Charaktereigenschaften Fouquets zu nennen. Um die thematische Anbindung an Herkules nicht zu verlieren, knüpft er Fouquets Tugenden an einzelne Attribute des antiken Helden: Die Keule besitze er beispielsweise »parce qu'estant d'un bois fort & plein de noeuds, elle marque les difficultez qui se rencontrent dans les grandes actions, & la fermeté que doit avoir un grand coeur pour les surmonter.«¹⁵³ Weitere Eigenschaften werden angehängt: »La Massüe qui represente la Force, represente aussi la Sagesse; Et la Lyre qui est le Symbole de l'Eloquence, l'est aussi de la beauté de l'Esprit, qui sont des qualitez qui se rencontrent dans la Personne que le Peintre s'est proposé de représenter.«¹⁵⁴ In dem Versuch, die Nebenszenen und dekorativen Motive schlüssig auf das Hauptthema zu beziehen, verliert sich Félibiens Text in überraschend unklaren und wenig naheliegenden Zusammenhängen. Das architektonische Rahmensystem lässt er in seinen Ausführungen weitgehend unberücksichtigt. So bleiben Félibiens wirkungsästhetische Überlegungen, die er vor der Folie von Le Bruns Deckengemälde entwickelt, auf einer relativ allgemeinen Ebene. Die teils geäußerte Vermutung, Félibien als Urheber des inhaltlichen Programms zu sehen,¹⁵⁵ erscheint somit fraglich.

Die militärischen Trophäen an den beiden Längsseiten der Wölbung passen zu Herkules als starkem, unbesiegbarem Helden. Zugleich verweisen sie auf eine siegreiche Monarchie, wobei heraldische Symbole keinen Zweifel daran lassen, dass Fouquet hieran einen entscheidenden Anteil reklamiert. Unverkennbar ist zudem eine über einzelne Trophäen erfolgende Anlehnung an das antike Rom. Brustpanzer in römischem Stil, Fasces und insbesondere goldene SPQR-Banner rufen das römische Erbe auf und lassen sich in einem explizit politischen Kontext lesen, denn das Pariser Parlament stellte sich

Letztere würde eine Verbindung zu Herkules herstellen, mit dem Deianeria dem Mythos nach verheiratet war. Die Anhaltspunkte für die Interpretationen bleiben indes vage. Vgl. Howald 2011, S. 201.

151 Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 48: »[...] Hercule qui terrasse le Lyon de Nemée; combat le Dragon d'Esione; deffait les Oyseaux Stymphalides, & surmonte Cerbere; pour signifier la Terre par le premier; l'Eau par le second; l'Air par le troisième; & le Feu par le dernier.«

152 Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 48.

153 Ebd.

154 Ebd.

155 Vgl. bspw. Kirchner 2013, S. 14.

2.1 Die Antichambre d'Hercule

in die direkte Nachfolge des römischen Senats. Die römisch-parlamentarische Tradition wurde auch von anderen hohen Parlamentariern als Referenz genutzt. So finden sich ähnliche SPQR-Beschriftungen an den Hauptgängen von Schloss Maisons, womit René de Longueil, seit 1642 Président à mortier des Pariser Parlaments, eine Parallele zu den antiken Senatoren zog und zugleich seine vermeintliche Zugehörigkeit zum erblichen Adel unterstrich.¹⁵⁶

An den Querseiten der Wölbung steht der Turm der Castille auf einem von Putten flankierten Piedestal, womit die Allianz der Familien Fouquet und Castille hervorgehoben wird. Trotz der exponierten Platzierung des Turms bleibt Fouquets Heraldik bestimmend: Seine Chiffre mit der Marquiskrone findet sich in den Eckfeldern der Kassettierung um das zentrale Bildfeld, auf den Piedestalen in der Wölbung sowie in insgesamt fünfzehn Feldern der heute vorhandenen Vertäfelung und weiteren kleinen Feldern der Fensterläden. Auch das Eichhörnchen wird bis in kleinste Details in die Ausstattung eingebunden.¹⁵⁷ Die Vertäfelungen orientieren sich ansonsten motivisch an der Deckengestaltung, zeigen auf Goldgrund Attribute des Herkules und Triumphsymbole in Form von Lorbeer- oder Eichenzweigen, dazwischen antikisierende Grisaille-Medaillons und Grottesken mit Vasen, Rauchgefäßen oder Blumengirlanden. Auch einige größere figürliche Szenen in Grisaille schmücken die Felder.¹⁵⁸ Die vier Supraporten, von denen einzig jene zum Grand Salon einen Bezug zum Herkules-Thema zeigt, sind nicht sicher in Fouquets Epoche datierbar. Stilistisch ähnlich, präsentieren sie eine dekorative Motivik in Anspielung auf das Landschloss als Ort der Zerstreung und Fruchtbarkeit.¹⁵⁹

Konzentriert sich das ikonographische Programm des Raumes also im Wesentlichen auf die Decke, wird in bildimmanenter Betrachtungsweise gerade Félibiens Forderung, die Bildaussage bestmöglich zu fokussieren, nur bedingt erreicht. Im Gegensatz zur Decke der anschließenden Chambre des Muses wird das Auge in der Antichambre d'Hercule nicht zum Umherwandern zwischen den einzelnen Szenen aufgefordert, sondern auf das polychrome Zentralbild konzentriert. Über die geometrische Anordnung

156 Vgl. Rath 2011, S. 103–104.

157 Ein »realistisches« Eichhörnchen sitzt an einer Seite der Wölbung scheinbar auf dem untersten fingierten Gesims; in stilisierter Form erscheint es auf einem Goldhelm; ein weiteres ist Teil einer Szene auf einem Feld der Vertäfelungen.

158 Zwischen den Fenstern ist eine zwei Schilde haltende Ruhmes- oder Siegesallegorie dargestellt. Ein weiteres Feld zeigt eine geflügelte weibliche Figur, neben der sich Rüstung und Schilde häufen, im Begriff, Fouquets Eichhörnchen auf einen Schild zu malen. Zudem findet sich eine Darstellung des Kampfes von Herkules gegen zwei Zentauren, die so bereits an der Decke der Galerie im Hôtel Lambert umgesetzt wurde und auf die Wiederverwendung einer Vorzeichnung verweist.

159 Die Supraporte über der Tür zum Grand Salon zeigt ein Löwenfell auf einem Sockel vor einer blumenumkränzten Öffnung mit Fruchtkorb und Himmelsausblick; gegenüberliegend wiederholt die Supraporte zur Chambre des Muses dasselbe Schema, nun mit einem dunkelblauen Samttuch statt des Löwenfells. Die anderen beiden Supraporten zeigen ein Blumenstillleben und einen Steinbrunnen mit darauf sitzendem Pfau.

und strenge Rahmung ergibt sich zudem eine Fragmentierung des Dekorationssystems, die eine einheitliche Erfassung des ikonographischen Programms erschwert.

Hier ein Unvermögen Le Bruns im Vereinheitlichen der einzelnen Bildebenen zu sehen,¹⁶⁰ erscheint wenig wahrscheinlich. Vielmehr liefert die Antichambre d'Hercule ein anschauliches Beispiel einer Quadraturmalerei, deren hauptsächliches Anliegen in ihrer Rahmenfunktion zu sehen ist. David Ganz hat überzeugend darauf hingewiesen, dass es bei der Anwendung von Quadratura nicht allein um die malerisch erreichte Illusion einer Raumerweiterung und die möglichst überzeugende Umsetzung täuschender Scheinarchitektur ging, sondern vielfach ein spezifisches Bild-Rahmen-Konzept transportiert wurde.¹⁶¹ Die rahmende Funktion der fingierten Architektur fällt in der Antichambre d'Hercule besonders ins Auge, gerade über den Kontrast zwischen einem dynamisch gestalteten, figurativen Zentralbild und einer umgebenden statischen Konstruktion. So bleibt die zentrale Himmelslandschaft frei von jeglichen geometrischen Elementen und erfährt über die Quadraturzone eine strenge Einfassung.

Die festgestellte untergeordnete Funktion der figürlichen Nebenszenen in der Antichambre d'Hercule erschließt sich vor dem Hintergrund einer häufigen und teils durchaus irritierenden »semantische[n] Leere«¹⁶² der Quadraturzone, in der sich der künstlerische Anspruch auf die gemalte architektonische Struktur selbst zentriert. Für den inhaltlichen Gehalt wird die Scheinarchitektur letztlich austauschbar;¹⁶³ für die Demonstration künstlerischen Könnens ist sie entscheidend. In der Antichambre d'Hercule sind die Nebenszenen in ihrem Kunstcharakter dem unbelebten Rahmen angepasst, während die Narration fast vollständig ins Zentrum verlagert ist.¹⁶⁴ Festzustellen ist zudem eine insbesondere in Tradition der Bologneser Quadraturmalerei stehende »Tendenz zur Überlagerung der Scheinarchitektur mit ornamentalem ‚Beiwerk‘ aller Art«,¹⁶⁵ die malerische Vielfalt kommunizierte und das Auge zumindest zeitweise an den Rahmen band. Le Brun variierte mit heraldischen Symbolen, Trophäen, Putten und Blumenkörben ein in französischen Innenausstattungen um die Jahrhundertmitte geläufiges Repertoire, das er im Kontext zuvor ausgeführter Auftragsarbeiten bereits umfassend erprobt hatte. Während sich in manchen italienischen Deckenlösungen über eine verfeinerte Rahmengestaltung und ein standardisiertes Zentrum das Verhältnis von Bild und Rahmen umzukehren scheint,¹⁶⁶ ist in der Antichambre d'Hercule die

160 So gewertet bei Milovanovic 2005, S. 39.

161 Vgl. Ganz 2010.

162 Ebd., S. 120.

163 Vgl. ebd.

164 Teils erfolgt die Narrativierung des Rahmens und Verschränkung von Architektur und Bildhandlung deutlich intensiver, so z.B. bei Guercinos Aurora im Casino Ludovisi oder bei Andrea Pozzos Langhausfresko in Sant'Ignazio in Rom. Vgl. ebd., S. 123–124.

165 Ebd., S. 120.

166 Vgl. ebd., S. 122.

2.1 Die Antichambre d’Hercule

zentrale Szene keineswegs zu einem Accessoire des Quadraturrahmens herabgesetzt, sondern erfüllt ihre Aufgabe, den wesentlichen Sinngehalt zu vermitteln.

Mit Blick auf mögliche Vorbilder für die Deckengestaltung ist insbesondere eine Komposition interessant, die Le Brun wenige Jahre zuvor im *Petit cabinet du roi* im Louvre ausgeführt hatte; eventuell ist sogar von einem auf Wiedererkennbarkeit angelegten Rekurs auszugehen. Das *Petit cabinet* war Teil des königlichen Appartements in der ersten Etage des Pavillon du roi und erhielt seine dekorative Ausstattung ab Juni 1654 unter Beteiligung namhafter Künstler, von denen einige wenige Jahre später in Vaux-le-Vicomte erneut zusammentreffen sollten. Für *Chambre* und *Petit cabinet du roi* konzipierten Louis Le Vau und Jean Cotelle die Gestaltungen von Deckenkassetten und Wandvertäfelungen;¹⁶⁷ Eustache Le Sueur schuf 1654/55 für das *Petit cabinet* das Gemälde einer *Allégorie de la magnificence*.¹⁶⁸ Charles Le Brun begann vermutlich ebenfalls 1654, oder erst nach Le Sueurs Tod im Jahr darauf, im *Petit cabinet* zu arbeiten.

Ein nicht erhaltenes Kaminbild einer *Allégorie de la France triomphante* ist über einen Stich von Augustin Renard de Saint-André bekannt,¹⁶⁹ ebenso das in hiesigem Kontext interessierende Deckengemälde mit *Louis XIV dirigeant le char de l’État*, zu dem sich außerdem zwei Vorzeichnungen (Abb. 21) und eine Kopie erhalten haben.¹⁷⁰ Es zeigte im Mittelgrund den jungen Ludwig XIV. auf einem von zwei weißen Pferden durch dichte Wolken gezogenen Wagen, auf sein Zepter gestützt, den Blick nach unten gerichtet und im Begriff, von der hinter ihm schwebenden Minerva mit einer Sternenkronen bekrönt zu werden. Im Vordergrund wird der Wagen von vier weiteren Figuren begleitet: Eine Viktoria mit Lorbeerkranz hält eines der Pferde am Zügel, während davor die Renommée mit ihrer Trompete den Ruhm Ludwigs XIV. verkündet. Eine Allegorie des Überflusses schüttet ihr Füllhorn aus, begleitet von einer Allegorie des Friedens. Bénédicte Gady hat auf die ikonographische Kohärenz und formalen Bezüge zwischen Deckengemälde, Kaminbild und dem Gemälde von Le Sueur hingewiesen.¹⁷¹ Thematisch ist die gesamte Raumausstattung des *Petit cabinet* im Kontext

167 Vgl. B. Gady 2010 S. 197–199; Bresc-Bautier/Fonkenell 2016, S. 333–336.

168 Heute im Art Institute in Dayton, USA, INV 1961.88, <http://collection.daytonartinstitute.org/objects/725/an-allegory-of-magnificence> [25.2.2021].

169 Vgl. *Bibl. nat.*, Département des Estampes et de la photographie, Da 36 fol. (E 81440), abgebildet bei B. Gady 2010, S. 201.

170 Eine Vorzeichnung für die Figur der Minerva befindet sich im Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 29859, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207639>; das Nationalmuseum Stockholm besitzt eine Vorzeichnung für die Gesamtkomposition (Abb. 22), NMH CC VI 109, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=70856&viewType=detailView> [25.2.2021]; für den Stich von Renard de Saint-André vgl. *Bibl. nat.*, Département des Estampes et de la photographie, Aa 33, fol.; die Kopie befindet sich im Musée Ingres in Montauban, MI 882.2.

171 Vgl. B. Gady 2010, S. 202.



Abbildung 21. Charles Le Brun, Louis XIV dirigeant le char de l'État, Vorzeichnung für das Deckengemälde im Petit cabinet du roi im Palais du Louvre, 1654/55, schwarze Kreide auf Papier, 33,3 × 43,3 cm. Nationalmuseum, Stockholm

der niedergeschlagenen Unruhen der Fronde sowie der 1654 vollzogenen Krönung Ludwigs XIV. einzuordnen: Nachdem der junge König den *char de l'État* erfolgreich durch die Wirren der Fronde gelenkt hat, triumphiert Frankreich über seine Gegner und die neue Regentschaft kündigt sich als goldenes Zeitalter mit der von Le Sueur dargestellten *magnificence* an.

In der Decke von Fouquets Antichambre in Vaux-le-Vicomte ist Le Bruns Rückgriff auf seine Louvre-Komposition unübersehbar. Beide Decken zeigen eine ähnliche Szenerie des von Pferden durch dichte Wolken gezogenen Wagens mit einem triumphierenden Lenker, von allegorischen Figuren begleitet. Die Personifikationen der Renommée und des Überflusses sind in Vaux-le-Vicomte mit nur geringfügiger Anpassung übernommen. Die Verwandtschaft der Kompositionen zeigt sich auch bei dem aus den Wolken herausfahrenden Wagen mit seinem in gleicher Haltung in deutlicher Untersicht gezeigtem Lenker mit bekrönender, hinter ihm fliegender Figur. Die Komposition im Louvre erscheint durch ihre geringere Breite dichter und ist zudem mit zwei zusätzlichen Figuren ausgestattet, an deren Stelle in der Antichambre d'Hercule das in der Bildmitte dominant platzierte braune Pferd getreten ist.

2.1 Die Antichambre d'Hercule

Die formalen Analogien der Deckengemälde setzen sich auf inhaltlicher Ebene fort: Ludwig XIV. beziehungsweise Herkules–Fouquet erscheinen als umsichtige Staatsmänner, die im Moment des Triumphs auf die Früchte ihrer Taten im Dienste Frankreichs blicken und den ihnen gebührenden Ruhm erfahren. Dass sich Le Brun an eine Decke einer königlichen Residenz anlehnte, kommunizierte in Vaux-le-Vicomte einen denkbar hohen Anspruch und wirft erneut die Frage nach einer Transgression des akzeptierten Decorum auf.

Dies gilt ebenso für den bereitwilligen Zugriff auf eine vornehmlich in Herrscherkreisen beliebte Ikonographie: In Vaux-le-Vicomte ist die Parallelisierung mit Herkules nicht nur im Innenraum, sondern auch im Garten überaus präsent. Die Wahl liegt nahe, bedenkt man Fouquets Intention, seine politische Befähigung für das von ihm angestrebte höchste Amt des Staates – jenes des Premier ministre – herauszustellen. In einem politischen Zusammenhang wurde Herkules bereits seit der Antike als Identifikationsfigur genutzt und avancierte in der Frühen Neuzeit endgültig zu einer der beliebtesten repräsentativen Figuren sowohl kleinerer Fürstentümer als auch der großen europäischen Herrscherhäuser, die den antiken Helden nicht selten auch genealogisch beanspruchten.¹⁷² Von den zahlreichen Mythos-Ausdeutungen setzten sich in erster Linie die Symbolkraft Herkules' für männliche Stärke und Mut in Analogie zur militärischen Stärke des Prinzen sowie das Bild eines gerechten, vernunftgesteuerten Tugendhelden durch.¹⁷³ So wurde Herkules dank seiner körperlichen und geistigen Stärke zu einem der wichtigsten Bestandteile herrschaftlich-panegyrischer Bildprogrammatik.

In Frankreich griffen die Könige seit Beginn des 16. Jahrhunderts auf die Tradition des Hercules Gallicus zurück. Einen Höhepunkt erreichte die Inanspruchnahme des Helden unter Heinrich IV.,¹⁷⁴ während dessen Regentschaft einige wichtige Ausstattungsprogramme entstanden: In der Galerie de Diane im Schloss von Fontainebleau, ca. 1600 bis 1605 von Ambroise Dubois ausgeführt, situierten sich die paarweise angelegten Darstellungen um das Zentralbild einer Apotheose von Heinrich IV. als Herkules; unter den Nebenszenen wurde auch sein Empfang im Olymp umgesetzt.¹⁷⁵ Darüber hinaus waren die Fresken der ersten beiden Räume in der oberen Etage des Pavillon des poëles ganz dem Herkules-Mythos gewidmet, der in insgesamt 27 Episoden in

172 Vgl. Irlé 1997, S. 61–77; Polleroß 2001; Sauerländer 2006, S. 30. Ein Überblick über den Herkules-Mythos und die nahezu unübersehbare Literatur hierzu bei Vollkommer 1987; Kray/Oettermann 1994; Lukatis/Ottomeyer 1997, S. 9–22.

173 Dies wird z. B. von Cesare Ripa präzisiert: Herkules verkörpere »trois sortes de Vertus Heroïques [...]. La premiere est la moderation de la Colere; La seconde la Temperance; Et la troisieme le genereux mespris des voluptez & des delices du monde.« Ripa 1643/44, Bd. I, S. 197. Siehe auch Polleroß 2001, S. 49–50.

174 Vgl. Sauerländer 2006, S. 40–41.

175 Vgl. Wirth 2010, S. 67.

Szene gesetzt wurde.¹⁷⁶ Ludwig XIII. bemühte sich darum, an die umfassende Herkules-Parallelisierung von Heinrich IV. anzuknüpfen, wie das prestigeträchtige Projekt für die Ausstattung der Grande galerie im Louvre zeigt. Nicolas Poussin war dafür 1640 aus Rom berufen worden und schuf die Entwürfe für das letztlich nicht beendete Bildprogramm. In der unteren Zone der Wölbung sollten Episoden aus dem Leben des Herkules in Medaillon- oder Rechteckformat in Grisaille ihren Platz finden, eingebunden in ein komplexes Dekorationssystem aus Ornamentik, stuckierten Figuren und architektonischen Elementen. Stärke und Bedeutung Ludwigs XIII. wären hier wirkungsvoll verbildlicht worden.¹⁷⁷

Auch Ludwig XIV. vollzog bereits bei seiner Entrée solennelle 1660 eine entsprechende Parallelisierung: Auf einem Triumphbogen am Marché neuf erschien der junge König in der Gestalt von Herkules als Befrieder des Erdkreises, in Anspielung auf den im Jahr zuvor geschlossenen Pyrenäenfrieden.¹⁷⁸ Die Darstellung speziell der Apotheose des Herkules, seit dem 16. Jahrhundert verstärkt präsent, bot eine ideale Folie für die mythologische Überhöhung des Herrschers. Denn stand die Apotheose eines Sterblichen eigentlich im Gegensatz zur christlichen Lehre, konnte dieser durch die Einführung einer metaphorischen Ebene umgangen werden. Erwartungsgemäß erfreuten sich Apotheose-Darstellungen insbesondere bei den europäischen Herrschern großer Beliebtheit.¹⁷⁹

Wie stellte sich nun der Rückgriff auf den Mythos und sein repräsentatives Potential außerhalb der Herrscherfamilien dar? Eine Modellfunktion kommt diesbezüglich den aufgestiegenen Kardinälen und Nepoten seit dem italienischen Cinquecento zu, welche die Herkules-Figur umfassend in ihre Repräsentationsstrategien integrierten.¹⁸⁰ Die Familien der Este, Farnese, Aldobrandini und Pamphilj in Rom sowie die Medici in Florenz bedienten sich des Themas in unterschiedlicher Intensität und mit variierenden Zielsetzungen, stets jedoch in politisch instrumentalisierter Form, denn sie signalisierten »über die Auswahl und Konstellation der dargestellten Stoff- und Motivelemente Status, Wandel und Konkurrenzverhalten religions-, familien- und finanzpolitische[r] Macht-, Reputations- und Besitzansprüche.«¹⁸¹ Die geplante Auftragsarbeit vermutlich einer nahen Variante des Herkules Farnese für den Endpunkt des Gartens stellte Vaux-

176 Vgl. Droguet 2010, S. 45–61.

177 Vgl. Kirchner 2001, S. 159–163; Kirchner 2013, S. 10–11.

178 Vgl. Erben 2004, S. 86.

179 Neben der erwähnten Apotheose-Szene in der Galerie de Diane in Fontainebleau seien exemplarisch genannt ein Entwurf von Peter Paul Rubens für das Jagdschloss Torre de la Parada des spanischen Königs Philipp IV. (1635) sowie die ebenfalls von Rubens dargestellte Apotheose von Heinrich IV. im Medici-Zyklus im Palais du Luxembourg (1622–1625). Vgl. Sauerländer 2006, S. 38–43; Kirchner 2013, S. 11.

180 Vgl. Merz 1994.

181 Ebd., S. 95.

2.1 Die Antichambre d'Hercule

le-Vicomte in eine direkte Linie mit jenen erfolgreichen italienischen Aufsteigerfamilien. Gerade die Farnese rekurrten intensiv auf Herkules, einsetzend mit dem Fund der in der Nachfolge umfassend rezipierten Statue im Jahr 1546,¹⁸² und integrierten die Ikonographie vielfach in ihre Ausstattungsprogramme.¹⁸³

Der Zugriff der neuen Eliten auf eine einst vorrangig vom Königshaus beanspruchte mythologische Heldenfigur war im 17. Jahrhundert grundsätzlich auch in Frankreich denkbar. So bestätigt das verbreitete historische Porträt, in dem zeitgenössische Personen mit historischen oder mythologischen Persönlichkeiten überblendet wurden, die Popularität solcher Parallelisierungen.¹⁸⁴ Gerade die wohlhabenden neuen Eliten zeigten eine besondere Vorliebe für die großen Helden, wie Charles Sorel 1659 kritisierte: »[...] [T]ous ceux que i'auois veu peindre avec de faux visages, estoient des grands & des riches du Monde, qui desiroient que les Peuples les prissent pour des Heros & pour des demy Dieux, encore qu'ils ne fussent rien de cela [...].«¹⁸⁵ Bezüglich Herkules sprechen die Ausstattungsprogramme der Pariser Hôtels particuliers und Landschlösser der Île-de-France jedoch eine andere Sprache: Der Rekurs der neuen Eliten auf den Mythos erweist sich, gerade im Vergleich zu Italien, als relativ zurückgenommen. Dies erstaunt, zudem sich Herkules als geradezu ideale Identifikationsfigur für die neuen Eliten anzubieten schien – immerhin gelangt er als Halbgott erst mit der Erfüllung der ihm auferlegten Aufgaben in den Olymp, also mittels seiner eigenen Leistung.

Tatsächlich wird der Herkules-Ikonographie im französischen 17. Jahrhundert außerhalb des Königshauses nur selten ein prominenter Platz in den Ausstattungsprogrammen eingeräumt. Einige Pariser Hôtels particuliers binden einzelne Herkules-Szenen in ein übergeordnetes, thematisch differierendes Programm ein,¹⁸⁶ doch es lassen sich nur drei Beispiele benennen, in denen Herkules größeren Raum innerhalb der repräsentativen Appartements einnimmt. Es sind dies die von Charles Le Brun in den

182 Bei Grabungen entdeckte man den sich auf seine Keule stützenden Herkules gemeinsam mit einer weiteren Herkules-Figur und einer Skulpturengruppe, die man zunächst fälschlicherweise für Herkules mit dem Stier hielt. Die Figuren wurden auf Veranlassung des damaligen Farnese-Papstes Paul III. von Michelangelo in die Gestaltung des Gartenflügels des sich in der Entstehung befindenden Familienpalastes einbezogen und sollten in allen folgenden Bauprojekten der Farnese eine exponierte Aufstellung erhalten. Vgl. ebd., S. 97–98.

183 Im Palazzo Farnese entstand im Auftrag von Kardinal Alessandro Farnese ein von Federico Zuccari und Jacopo Bertola ausgeführter Herkuleszyklus an der Decke der Loggia des Hauptgeschosses (1566–1569); Berühmtheit erlangte ebenso der auf Initiative von Odoardo Farnese 1595 von Annibale Carracci geschaffene Herkuleszyklus im Camerino Farnese. Vgl. zum Zugriff auf Herkules seitens der Farnese näher ebd., S. 97–101.

184 Vgl. Kirchner 2001, S. 83–86.

185 Sorel 1659, S. 26. Siehe auch den Hinweis bei Kirchner 2001, S. 84.

186 Zu nennen sind bspw. die obere Galerie im Hôtel Séguier, wo die Redekunst durch einen zu einer Menge sprechenden Herkules Gallicus repräsentiert wird (um 1640), oder ein fingiertes Bronzerelief in der Galerie im Hôtel de La Vrillière (1646/47), in der ein Kampf zwischen Herkules und Antäus als Allegorie der Erde verwendet wird.

1650er Jahren ausgeführte Galerie d’Hercule im Hôtel Lambert, die Grande chambre à l’italienne mit Alkoven im Hôtel Amelot de Bisseuil um 1660 sowie eine von Jean Cotelle und Nicolas Loir im Schloss von Plessis-Belleville 1657 bis 1661 bemalte (nicht erhaltene) Decke einer Grande Salle. Alle drei Beispiele situieren sich im Milieu aufgestiegener Eliten.

In der Galerie Lambert verbildlichte Charles Le Brun an der Decke in fünf Teilen Herkules’ Apotheose,¹⁸⁷ seine Aufnahme in den Götterhimmel und seine Heirat mit Hebe sowie auf fingierten Tapisserien den Kampf gegen die Zentauren und die Befreiung der Hesione. An den Wänden wurden in zwölf ovalen oder oktogonalen Stuckmedaillons die Taten des Herkules gezeigt, ausgeführt von Gerard van Opstal. Im Hôtel Amelot de Bisseuil, in dem seit 1657 auf Initiative von Jean-Baptiste Amelot de Bisseuil eine umfassende Modernisierungskampagne lief, wurde Herkules für die Grande chambre à l’italienne in der ersten Etage gewählt. Im Zentrum der Decke erschien die Hochzeit von Herkules und Hebe, in der Wölbung alternierend Allegorien der Jahreszeiten und der Kardinalstugenden in Stuck und gemalter Tapisserie. Im Alkoven befand sich eine Darstellung von Herkules auf seinem Wagen.¹⁸⁸

Die von Jean Cotelle und Nicolas Loir im Schloss von Plessis-Belleville von 1657 bis 1661 ausgeführte Decke mit einer Apotheose des Herkules ist eventuell in einer direkten Abhängigkeit zu Vaux-le-Vicomte zu sehen. Das im Kontext des Grand Salon bereits erwähnte Schloss im Besitz von Claude de Guénégaud besaß in einer Grande Salle eine aufwendige Deckenbemalung mit einer Apotheose des Herkules:

»[...] [U]n grand Tableau qui contient toutte la voute de ladicte salle remply d’un grand nombre de figures, qui representent la deification d’Hercules [...] les quatre coins dudict Tableau qui sont remplis de grandes figures et tableaux colorez sur fond d’or qui representent les attributs des forces d’Hercules [...] l’atique de ladicte voute, et la corniche, frise et architrave, le tout remply de bas reliefs & ornemens continus, le tout rehaussé d’or avec plusieurs enfans tenans des guirlandes de fleurs, tout de coloris [...].«¹⁸⁹

Guillet de Saint-Georges spricht zusätzlich von einem Salon mit »neuf grands tableaux et quatre, entre autres, qui representent les quatre Éléments.«¹⁹⁰ Es handelte sich offen-

187 Den Auftrag für die Ausstattung der Galerie Lambert erhielt Charles Le Brun vermutlich bereits 1649 von Nicolas Lambert, der sich am Beginn einer vielversprechenden Karriere im Finanzwesen befand und wenige Jahre zuvor von seinem Bruder ein immenses Vermögen und das Hôtel particulier auf der Île-Saint-Louis geerbt hatte. Vgl. Penaud-Lambert 2007, S. 40–41.

188 Vgl. Courtin 1998, S. 55–61; Courtin 2011a, S. 312–313.

189 Zit. nach Lacroix-Vaubois 2005, S. 58. Zu den Umständen des Auftrags an Loir und Cotelle siehe näher S. 203–204 in der vorliegenden Arbeit.

190 Guillet de Saint-Georges 1854, S. 338. Bei Dézallier d’Argenville ist in den *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* 1762 von »deux pièces de suite« die Rede, die beide das Herkules-Thema aufgriffen: Im ersten Raum erschienen demnach die Arbeiten des Herkules zwischen Kartuschen mit Darstellungen

2.1 Die Antichambre d’Hercule

bar um eine Fouquets Antichambre motivisch sehr verwandte Ausstattung, mit einer Apotheose des Herkules im Zentrum, umgebenden Attributen auf Goldgrund und einer mit dichter Ornamentik gestalteten Wölbung – sogar die Kinder mit Blumengirlanden erinnern an die Decke in Vaux-le-Vicomte. Eine direkte und bewusste Orientierung erscheint nicht unwahrscheinlich, handelte es sich schließlich bei Guénégaud um ein *sujet* Fouquets, so dass eine Übertragung der politischen Abhängigkeit auf eine künstlerische Ebene denkbar ist.

Generell zeugt die geringe Anzahl der Beispiele von einem zurückhaltenden Zugriff seitens der neuen Eliten auf das Herkules-Thema. Die beiden Pariser Hôtels particuliers räumen der Hochzeit mit Hebe einen wichtigen Platz ein, während in geographischer Entfernung die Apotheose des Helden fokussiert wird – eventuell wurden die Auftraggeber in Distanz zu den königlichen Machtzentren in ihrer Selbstdarstellung mutiger. Ohne Zweifel erscheint in Vaux-le-Vicomte der formale und inhaltliche Rekurs auf eine genuin königlich besetzte Bildsprache, zudem in gänzlicher Abwesenheit jeglicher Bescheidenheitsgesten oder Verweise auf die königliche Autorität, erstaunlich.¹⁹¹ Ein solch selbstbewusster Zugriff auf die Herkules-Ikonographie ist indes auch in Frankreich nicht ganz unbekannt, sondern hat einen einflussreichen Vorläufer: Richelieu hatte Herkules vielfach in seine bildkünstlerische Repräsentation integriert.¹⁹² Mehrere Beispiele finden sich in Schloss Richelieu, wo schon an dem 1625 errichteten Torbau über dem Durchgang eine Reiterstatue Ludwigs XIII. stand, flankiert von antiken Statuen von Herkules und Mars. Diese waren als Attribute klar dem mittig und erhöht aufgestellten König zugeordnet, der somit als starker und tugendhafter Kriegsheld in Szene gesetzt wurde. Richelieu ließ den Torbau weitgehend Huldigung des Königs sein,¹⁹³ eine Unterwürfigkeitsgeste, die sich im Innenraum des Schlosses jedoch gänzlich verliert. Dort ist es Richelieu, der eine Parallelisierung mit dem antiken Helden beansprucht, sogar im Appartement des Königs selbst. Im Cabinet des Königs fand sich

der vier Jahreszeiten und der vier Elemente, während sich die Apotheose an der Decke des anschließenden Raumes befand. Vgl. A.-J. Dézallier d’Argenville 1762, Bd. IV, S. 165–166. In den Editionen der *Voyage pittoresque* von 1768 (S. 331) und 1779 (S. 322) situiert Dézallier die Herkules-Apotheose in einer Galerie und beschreibt kleine Medaillons in *camaïeu* auf Goldgrund mit den Arbeiten des Herkules, was der Antichambre Fouquets in Vaux-le-Vicomte sehr nahekommt – die Abweichungen zwischen den Editionen mahnen indes einmal mehr zur Vorsicht.

191 Howald 2011, S. 125, hat eine weitere Interpretation der Decke von Fouquets Antichambre ins Spiel gebracht, nach der auch die Person des Königs mit Herkules gleichgesetzt werden könne. Der mit Fouquets Devise beschriftete Wagen würde demnach zu einem Symbol für Fouquets königliche Loyalität werden: Fouquet erschiene als »Träger« der Monarchie und – in Anspielung auf die Herkulestaten – Unterstützer der königlichen Handlungen. Insbesondere Félibiens Deutung stützt diese These indes nicht und auch die hohe Präsenz heraldischer Symbole in der Ausstattung spricht für eine Zentrierung auf Fouquet selbst.

192 Vgl. überblickend Goldfarb 2002, S. 7–8.

193 Vgl. Vouhé 2011, S. 109–111, sowie den Beitrag von G. Vouhé zu Cat. 44 in Ausst. Kat. Cinisello Balsamo 2011, S. 169.

mit einer heute verlorenen Apotheose des Herkules an der Decke und Nicolas Poussins *Le triomphe de Bacchus* (1635/36) mit Herkules inmitten der Figurengruppe¹⁹⁴ an der Wand ein zweifacher Rekurs. Es erschließt sich keine Bezugnahme auf Ludwig XIII.; vielmehr liegt eine Betonung der zweiköpfigen französischen Monarchie¹⁹⁵ oder sogar ein Bezug der Apotheose auf Richelieu selbst nahe. Bereits vor 1636 beanspruchte Richelieu damit im Appartement des Königs einen dominierenden Platz.¹⁹⁶ In seinem eigenen Appartement setzte sich die Herkules-Ikonographie in der Antichambre in einem 1634 entstandenen Kaminbild von Claude Vignon¹⁹⁷ fort. *Le triomphe d'Hercule* zeigt den siegreichen Herkules, der über seine Gegner zu seinen Füßen triumphiert – ein Anagramm lässt an der Gleichsetzung von Richelieu und Herkules keine Zweifel. Vor idyllischer Hintergrundlandschaft wird der Ruhm Richelieus als Friedensbringer Frankreichs verbildlicht. In der Sekundärliteratur wurde bereits beobachtet, dass die Herkules-Figur des Gemäldes entgegen der Darstellungstradition von schwächlicher, kleiner Statue und damit physisch schwach gezeigt ist. Nahe liegt eine Betonung der mentalen Stärke Richelieus, doch wäre ebenso denkbar, dass Richelieu die Brisanz des Zugriffs auf den einst königlichen Helden zu mindern gedachte, indem er es vermied, einen athletischen Herkules darzustellen.¹⁹⁸

Richelieu bediente sich der Herkules-Ikonographie auch in seinen anderen Anwesen. Um 1640 erhielt Le Brun den Auftrag für vermutlich drei Gemälde für das Palais Cardinal, darunter ein *Hercule terrassant Diomède* und ein *Hercule sur le bûcher ardent*.¹⁹⁹ Ganz offensichtlich inszenierte sich der Kardinal auch über die Herkules-Ikonographie auf Augenhöhe mit der königlichen Familie, die ihrerseits keine ausschließliche und starke Besetzung der Figur verfolgte. Die Antichambre d'Hercule in Vaux-le-Vicomte zeigt, dass Fouquet auf dieselben Strategien wie Richelieu baute. Im ersten Raum seines Appartements demonstrierte er seine Regierungsbefähigung und

194 Poussins Gemälde befindet sich heute im Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City, INV 31-94, <https://art.nelson-atkins.org/objects/3200/the-triumph-of-bacchus> [25.2.2021]. Zwei erhaltene Vorzeichnungen zeigen, dass Herkules erst in einem späten Stadium der Bildfindung hinzugefügt worden ist (Nelson-Atkins Museum of Art, INV 54-83, <https://art.nelson-atkins.org/objects/761/study-for-the-triumph-of-bacchus> [25.2.2021]; Windsor Castle, RCIN 911995, <https://www.rct.uk/collection/search#/3/collection/911905/the-triumph-of-bacchus-recto-the-triumph-of-pan-verso> [25.2.2021]). Richelieu hat Poussins Arbeit an dem Gemälde nachweislich genau verfolgt, so dass eine Hinzufügung der Figur auf expliziten Wunsch des Kardinals durchaus in Betracht zu ziehen ist. Vgl. Bassani/Kerspern 2011, S. 118.

195 Vgl. Moote 1982.

196 Vgl. Bassani/Kerspern 2011, S. 118.

197 Das Gemälde befindet sich heute in Schloss Maisons, Maisons-Laffitte.

198 Vgl. Mignot 1998, S. 21–25, sowie den Beitrag von P. Bassani Pacht zu Cat. 69 in Ausst. Kat. Cinisello Balsamo 2011, S. 220–221.

199 Vgl. näher zu Auftragsvergabe und Hängung B. Gady 2009, S. 338–341. Nur der *Hercule terrassant Diomède* ist heute im Nottingham Castle Museum and Art Gallery (NCM 1893-52) erhalten. Richelieu besaß außerdem ein Gemälde von Jacques Stella mit einer *Mariage d'Hercule et de Déjanire* (um 1645, aktueller Ort unbekannt).

2.1 Die Antichambre d'Hercule

Unentbehrlichkeit für eine starke Monarchie, antizipierte seinen Erfolg und rückte sich über die Verwendung einer königlichen Bildsprache unmissverständlich in die höchsten Kreise der Macht.

2.1.2 Die Möblierung der Antichambre

Das Inventar von 1661 und das Récolement von 1665 geben Aufschluss über die Möblierung der Antichambre unter Fouquet. Diese erweist sich insgesamt als relativ zurückhaltend, setzte jedoch Akzente über einzelne prestigereiche Objekte. Konkret aufgeführt²⁰⁰ werden 40 *chaises de moquette* für 120 livres, ein ungeschätzt bleibender Marmortisch mit Holzfuß, zwei an den Vertäfelungen befestigte kleine *bras d'applique* aus vergoldetem Eisen für insgesamt 6 livres, ein einfacher Tisch für geringe 40 sols, zwei Kristalllüster für zusammen 400 livres,²⁰¹ ein Eisengitter im Kamin sowie Zangen und Kehrschaufel für 4 livres und ein offenbar hier nur abgestellter und nicht geschätzter Bilderrahmen. In den Schätzungen der Büsten von 1665 wird in der Antichambre zudem ein Porphyrtisch mit einer Intarsienarbeit in der Bordüre für 300 livres situiert.²⁰² 1687 bezieht sich François Girardon offensichtlich auf denselben Tisch, wie auch aus den übereinstimmenden Maßangaben geschlossen werden kann, und schätzt ihn nun gemeinsam mit »2 petites navichelles [d. s. *navicelles*] de marbre de couleur« auf 800 livres.²⁰³ In einer Liste der vom König erworbenen Objekte erscheint ebenfalls eine »table de porfire en rond avec son chassis«, mit erneut erhöhten 1.098 livres angegeben.²⁰⁴ Handelte es sich tatsächlich um ein und denselben Tisch, wären die Werterhöhungen erstaunlich hoch. Die zahlreichen Sitzmöbel reflektieren die Funktion der Antichambre als Warteraum, sind außerdem von einheitlichem Typ, da eine über verschiedene Sitzgelegenheiten kommunizierte Hierarchie meist nur in einem Empfangsraum relevant wurde.

200 Vgl. für die folgenden Angaben das Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 134r–134v; dieselben Objekte finden sich um die Schätzwerte ergänzt im Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch., nat., O¹ 1964, fol. 42v.

201 Für den Wert der beiden Lüster wird auf die zuvor vorgenommene Schätzung der Experten von Spiegeln und Lüstern verwiesen. Dort wird die Antichambre d'Hercule indes nicht erwähnt – es kommen jedoch im Ausschlussverfahren nur zwei Lüster für 400 livres in Frage, die unmittelbar vor den Lüstern in der Chambre des Muses in einer nicht anderweitig zuzuordnenden »salle a manger du pavillon en detour a la droite« lokalisiert werden. Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch., nat., O¹ 1964, fol. 26v. Zu vermuten ist eine Konfusion in der Raumbezeichnung.

202 Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 72.

203 Vgl. Mémoire des figures qui sont à Vaux, 1687, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 74.

204 Vgl. Estat de ce qui a esté vendu et adjugé au Roy, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 100. 1669 wurde die Tischplatte in der *Manufacture des Gobelins* mit einem von Philippe Caffiéri skulptierten und von Paul Gougeon, genannt La Baronnère, vergoldeten Eichenfuß versehen. Die Tischplatte hat sich erhalten, vgl. Musée du Louvre, Département des Objets d'art, OA 6626, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010112499>.

Hervorgehoben werden muss die (nicht erhaltene) vierteilige Tapisserieserie *haute lisse* mit Episoden aus der Geschichte um Klytaimnestra, im Récolement auf 2.400 livres geschätzt. 1668 für die königlichen Sammlungen für denselben Betrag erworben, wird sie erstaunlicherweise 1665 in einer Liste für den König reservierter Objekte gemeinsam mit einer sechsteiligen Tapisserieserie mit einer Geschichte der Iphigenie erfasst,²⁰⁵ die in den Inventaren aus den 1660er Jahren in der benachbarten Grande chambre carrée verortet wird und ebenfalls nicht erhalten ist.²⁰⁶ Auch im *Inventaire général des meubles de la Couronne* werden die zehn Stücke 1716 mit Angabe einer Herkunft aus Brüssel als eine zusammengehörige Serie beschrieben.²⁰⁷

Könnte es sich tatsächlich um eine einzige Serie, verteilt auf zwei Räume, gehandelt haben? Eine Liste der vom König erworbenen Objekte aus dem Jahr 1668 führt die beiden Serien wiederum separat.²⁰⁸ Die Geschichte der Iphigenie hat indes deutliche thematische Überschneidungen mit dem Mythos um Klytaimnestra, so dass eine Zusammengehörigkeit der Tapissereien auf inhaltlicher Ebene denkbar wäre. Auch die überlieferten Maße widersprechen dem nicht,²⁰⁹ zudem die Angaben weitgehend mit den im königlichen Inventar 1716 für alle zehn Bildteppiche genannten Größen²¹⁰ übereinstimmen. Dort werden zudem die Bordüren näher beschrieben, ohne auf eventuelle Abweichungen zwischen den beiden Tapisserieserien einzugehen. Das Aufteilen einer Tapisserieserie auf aufeinanderfolgende Räume eines Appartements war in der Zeit nicht ungewöhnlich. In Schloss Maisons finden sich zwei Beispiele einer solchen textilen Verbindung: In Longueils Appartement im Erdgeschoss hing eine neunteilige Tapisserieserie (inklusive der Supraporten) in Antichambre und Chambre. Auch im Obergeschoss teilte sich eine fünfteilige Tapisserieserie mit Supraporte zwischen der

205 Vgl. État des meubles de l'inventaire de M. Fouquet qui ont été mis à part par le roy, 1665, Arch. Nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 98. Im Folgenden zitiert mit État des meubles 1665.

206 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 135r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. Nat., O¹ 1964, fol. 43r–43v.

207 Vgl. Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 337.

208 Vgl. Bibl. Nat., M^{él.} Colbert, 280, 1668, fol. 305r.

209 Während das Inventar von 1661 keine Aussagen zu den Maßen macht, geben das Récolement von 1665 und die Liste der vom König erworbenen Objekte von 1668 übereinstimmende Maße an. Demnach hatte die Tenture zu Iphigenie in der Grande chambre carrée eine Gesamtlänge von etwa 27,33 m und eine Höhe von 3,96 m (»trois aulnes ung tiers de hault sur vingt trois de cours«, Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 43v; »23 aunes de cours sur 3 aunes 1/3 de haut«, Bibl. Nat., M^{él.} Colbert, 280, 1668, fol. 305r). Die Tenture zu Klytaimnestra in der Antichambre d'Hercule wird mit etwa 24,96 m und einer Höhe von 4,16 m angegeben (»vingt une aulne de cours sur trois aulnes et demye de hault«, Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 42v; »21 aunes de cours sur 3 aunes ½ de haut«, Bibl. Nat., M^{él.} Colbert, 280, 1668, 280, fol. 305r).

210 Das königliche Inventar nennt für alle zehn Bildteppiche eine Höhe von etwa 4,16 m und eine Gesamtlänge von 55,07 m, was zwar leicht von den 1665 und 1668 angegebenen Maßen abweicht (diese ergeben eine Gesamtlänge beider Serien von etwa 52,29 m), jedoch kann der Unterschied als geringfügig bewertet werden. Vgl. Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 337.

2.1 Die Antichambre d’Hercule

sogenannten *Chambre aux aigles* und einer anschließenden, zweiten *Chambre des Appartements* auf.²¹¹

Ohne die Frage nach einer Zusammengehörigkeit der beiden Tapisserieserien in *Antichambre d’Hercule* und *Grande chambre carrée* abschließend klären zu können, bleibt in jedem Fall ihre starke formale und inhaltliche Übereinstimmung festzuhalten, die insofern von besonderem Interesse ist, als das *Récolement* von 1665 eine deutliche Abstufung im Wert zwischen den beiden Tapisserieserien vornimmt. Während die vier Tapisserien in der *Antichambre d’Hercule* auf insgesamt 2.400 livres und somit auf 600 livres pro Stück geschätzt werden, erreichen die sechs Tapisserien in der *Grande chambre carrée* 1.600 livres, also pro Stück nur wenig über 250 livres. Für eine offenkundig ähnliche und in der Folge sogar als einheitlich erfasste Serie muss ein solch hoher Unterschied erstaunen. Die Annahme liegt nahe, dass die *Antichambre* als Teil der *Enfilade* zur Gartenseite in ihrem Repräsentationsgrad höher eingestuft wurde und dies auf den Schätzwert der Tapisserien rückwirkte. In jedem Fall stellten die ikonographischen Parallelen eine deutliche räumliche Verbindung von *Antichambre d’Hercule* und *Grande chambre carrée* her, die insbesondere im Hinblick auf die heute unklare Funktion letzterer von Interesse ist: Es bestätigt sich die Aussage André Félibiens, der von einer gemeinsamen *Antichambre* zweier angrenzender *Chambres* zu Garten- und Hofseite spricht.²¹²

Wurden Tapisserien zwar generell auch vor Vertäfelungen gehängt, scheinen in Fouquets *Antichambre* die Vertäfelungen eine Wandgliederung und geometrische Rahmung für die vier gehängten Bildteppiche geboten zu haben. Auch wenn die exakte Anordnung der teils bis unter die Decke gehenden Felder heute nicht mehr rekonstruiert werden kann, ist von einer Rhythmisierung der Wand auszugehen. Das polychrom bemalte Holz mit den dazwischen platzierten großflächigen Textilien visualisierte einen effektvollen Materialwechsel und führte die im Deckengemälde aufwendig illusionierte Materialvielfalt weiter. Ein eventuelles Anknüpfen der Tapisserien auch auf inhaltlicher Ebene scheint insbesondere ob deren genereller Mobilität wenig wahrscheinlich.²¹³ Entscheidender war die über ihre Herkunft entwickelte Wirkmacht der Serie, da sie vermutlich auf eine 1534 von Franz I. erworbene zehnteilige *Tenture* zur Geschichte

211 Vgl. Nachlassinventar von René de Longueuil 1677, Arch. Nat., Min. centr., CXII, 168, Transkription von Pierre-Yves Louis, S. 4–5, 9–10.

212 Vgl. Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 43.

213 Ein allgemeiner Bezug zur politischen Selbstinszenierung Fouquets könnte im weitesten Sinne in der politischen Dimension der am Ende des Mythos um Klytaimnestra stehenden rechtlich-politischen Lösung des Schuld- und Rache Konflikts gesehen werden. Bei Aischylos wird die Geschichte zum Gründungsmythos der Politik selbst: Auf Agamemnons Opferung Iphigenies folgt dessen Ermordung durch seine Frau Klytaimnestra und anschließend deren Ermordung durch ihren Sohn Orest. Dieser wird in der Folge von den Erinyen verfolgt, woraufhin Athene einen Rat athenischer Bürger einsetzt, der Orest freispricht. Der Mythos wird so zur Ursprungserzählung einer politischen Institution sowie dem Einsatz von Politik und Rechtssprechung. Vgl. Lüddecke 2000, S. 187–191.

der Iphigenie zurückging,²¹⁴ womit sich Fouquet in eine königliche Sammlungstradition stellen konnte.

Die Tapisserieserie zählte zu den hochpreisigen in Fouquets Besitz. Auch die Lüster sind mit 200 livres pro Stück hoch angesetzt. Insgesamt erreichen die Objekte in der Antichambre d’Hercule einen Gesamtwert von mindestens 3.232 livres und höchstens 4.030 livres – je nach einbezogener Schätzung des erwähnten Porphyrtisches. Der Vergleich mit der Antichambre des Appartements von René de Longueil in Schloss Maisons verortet Vaux-le-Vicomte auf einem deutlich höheren Niveau. So wurde die mobile Ausstattung der Antichambre im Erdgeschoss von Maisons 1671 auf 1.543 livres geschätzt, wovon allein 1.500 livres auf die erwähnte, auch in der Chambre gehängte neunteilige Tapisserieserie entfielen.²¹⁵ Auch die Objekte der Antichambre (genutzt als Salle de billiard) des Appartement aux aigles im Obergeschoss, vermutlich der Königin reserviert, erreichen nur den geringen Gesamtwert von 234 livres.²¹⁶ Vergleicht man die Möblierungen der Antichambre Fouquets mit ähnlichen Räumen in Pariser Hôtels particuliers, offenbaren sich in Mobiliar und Schätzwerten oftmals deutlichere Parallelen und ein raumtypischer Charakter. Doch auch in diesem Vergleich muss die mobile Ausstattung der Antichambre d’Hercule als verhältnismäßig hochwertig eingestuft werden.²¹⁷

2.2 Die Chambre des Muses

2.2.1 Form und Inhalt der Raumausstattung von Charles Le Brun

In der Enfilade von Fouquets Appartement folgt auf die Antichambre d’Hercule die Chambre des Muses mit Alkoven, bei der es sich funktional um eine Chambre de parade mit hohem Repräsentationsgrad handelt. Erwartungsgemäß sind Aufwand, Exklusivität

214 Vgl. Vittet/Lavergnée 2010, S. 337.

215 Vgl. Nachlassinventar von René de Longueil 1677, Arch. Nat., Min. centr., CXII, 168, Transkription von Pierre-Yves Louis, S. 4–5. Drei Marmortische wurden auf nur 30 livres und drei *fauteuils* sowie drei *perroquets* auf geringe 7 livres geschätzt.

216 Vgl. ebd., S. 9.

217 Beispielfhaft genannt sei die der Chambre von Michel Particelli d’Émery in dessen Pariser Hôtel particulier vorausgehende Antichambre, in der 1650 mit zehn *chaises* und zwei *fauteuils* ebenfalls hauptsächlich Sitzmöbel inventarisiert wurden. Hinzu kamen eine achteilige Tapisserieserie sowie siebzehn Gemälde, die separat auf 1.670 livres geschätzt wurden. Der Gesamtwert der Objekte betrug 2.746 livres. Vgl. Nachlassinventar von Michel Particelli d’Émery 1650, Arch. nat., Min. centr., LXXXVI, 323, Transkription von Nicolas Courtin, S. 238. Auch im Hôtel de La Vrillière standen 1681 in der Antichambre vor der Bibliothek nur zehn *chaises* und drei *tabourets* und hingen neben einer fünfteiligen Tapisserieserie sieben Gemälde; insgesamt wurden 1.405 livres angegeben. Vgl. Nachlassinventar von Louis Phélypeaux de La Vrillière 1681, Arch. Nat., Min. centr., XXXIII, 349, Transkription von Nicolas Courtin, S. 470. Vgl. zu den Antichambres in Paris überblickend auch Courtin 2011a, S. 73–74.

2.2 Die Chambre des Muses

und Anspruch der Ausstattung gegenüber der Antichambre gesteigert,²¹⁸ was sich – neben der mobilen Ausstattung – vor allem im Deckengemälde vermittelt. Dessen Motivik führte bereits zu Lebzeiten Fouquets zu der heute noch üblichen Benennung des Raumes.²¹⁹ Die repräsentative Bedeutung der Chambre bestätigt sich in ihrer Nutzung im Rahmen der im Schloss stattfindenden Festlichkeiten. So fand dort anlässlich des Empfangs der englischen Königinwitwe Henrietta Maria mit ihrer Tochter Henrietta von England, Duchesse d’Orléans, und deren Mann Philippe d’Orléans am 11. Juli 1661 eine Präsentation von Molières erst drei Wochen zuvor uraufgeführtem Stück *L’École des maris* statt.²²⁰ Fouquet hatte keine Kosten gescheut und Molière die vergleichsweise hohe Summe von 1.500 livres gezahlt,²²¹ um die angereiste Gesellschaft mit einem aktuellen Stück zu unterhalten und zugleich seinen Einfluss in der Theaterszene wirkungsvoll zu demonstrieren. Auf den Stellenwert des Raumes verweisen schließlich die zeitgenössischen Texte zu Vaux-le-Vicomte, die sich allesamt mit seiner Ausstattung beschäftigen.

Die für das heutige Verständnis aufschlussreichste Beschreibung lieferte André Félibien mit seinem zweiten fiktiven Brief,²²² doch auch Jean de La Fontaine konstruierte drei Kapitel im *Songe de Vaux* um die Chambre und erhob sie damit zum wichtigsten literarischen Schauplatz im Innenraum.²²³ Madeleine de Scudéry im Frühjahr 1659

218 Die geforderte *convenance* zwischen Schmuck und Raumfunktion sollte Anfang des 18. Jahrhunderts von Jacques-François Blondel ausformuliert werden: »De toutes les pièces qui composent un appartement de parade, il n’en est point qui exigent plus de richesse, de bon goût & de régularité que celles-ci [d. s. die Chambres]. Le nom qu’on leur donne, doit s’entendre de leur décoration, de l’assortiment des meubles, de la symétrie des glaces, des tableaux & autres ornemens qui doivent y être placés avec une parfaite intelligence.« Blondel 1737/38, Bd. II, S. 109.

219 Von einer »chambre des Muses« (oder »Muzes«) sprechen insgesamt sechs in Vaux-le-Vicomte aufbewahrte Quittungen von Louis Hanicle, Claude Venard, Mathieu Lespagnandelle, Paul Gougeon, genannt La Baronnère, sowie den unbekanntenen Künstlern Jeuffin und du Hamel. Vgl. die Dokumente im Anhang bei Cordey 1924, S. 214, 220, 224, 231, 232 und 234. Die Bezeichnung erscheint auch im Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 134v, sowie im Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 26v, 27r, 42v.

220 Der Tischler Jacques Prou gibt an, die ephemeren Kulissen des Theaterstücks in einer der »grandes chambres« aufgebaut zu haben. Vgl. *Mémoire des ouvrages de menuiserie faite, fournies et livrées pour Monseigneur le procureur général tant à la basse-cour du chasteau de Vaux-le-Vicomte que Maincy par moy Jaques Prou, menuisier, et ce par l’ordre de Monsieur Courtois*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe V. II, S. 204. Eine Identifikation mit der Chambre Fouquets liegt nahe, da Prou im selben Dokument von den »grandes chambres de stuq« (S. 204) im königlichen Appartement spricht und folglich eine klare Abgrenzung der Räume auf Basis ihrer Gestaltungsprinzipien vornimmt. Die Theateraufführung wird auch bei Jean Loret genannt. Vgl. Loret 1877, Bd. III: Muze historique, Livre XII, Lettre XXVIII (17. Juli 1661), S. 378.

221 In Fontainebleau fanden erneute Aufführungen am 13. Juli 1661 für den König und für Madame Fouquet sowie am 14. Juli 1661 vor den »dames d’atour de la Reine« statt, letztere im Auftrag des Marquis de Richelieu, der hierfür 880 livres zahlte. Vgl. die *Extraict des receptes et des affaires de La Comedie depuis Pasques de l’année 1659* aus den *Registres* von La Grange, in: Caldicott 1998, S. 65 (Table C – Visites particulières de la troupe de Molière, 1659–1673).

222 Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999.

223 Vgl. die folgenden Fragmente in La Fontaine 1967: II. L’Architecture, la Peinture, le Jardinage, et la Poésie haranguent leurs Juges, et contestent le prix proposé, S. 91–122; V. Acante au sortir de l’Apothéose

in der *Clélie* veröffentlichte Passage zu Le Bruns Deckengemälde galt der Forschung bislang als *terminus ante quem* für dessen Ausführung, erweist sich jedoch als gekürzte Paraphrase des Félibien-Textes, auf den die Autorin selbst als Vorbild verweist.²²⁴ Im Verhältnis zu ihrer Vorlage zeigt sich Scudéry allein um sprachliche Variation bemüht, so dass in Zweifel gezogen werden kann, ob sie die ausgeführten Malereien vor Ort gesehen hat.²²⁵ Dasselbe gilt für Claude Nivelon, dem in offensichtlicher Unkenntnis des Textes von Félibien in der Benennung und Situierung einzelner Deckenmotive zahlreiche Fehler unterlaufen.²²⁶ Dafür mag auch eine spätere Niederschrift aus dem Gedächtnis verantwortlich sein; in jedem Fall verdeutlicht sich erneut das offenkundig schwierige bildimmanente Verständnis der vielfigurigen Komposition.

Interessant ist diesbezüglich auch die Deckenbeschreibung von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg: Im Zuge seines Besuchs von Vaux-le-Vicomte im Juni 1667 durchlief er sämtliche repräsentativen Räume, doch ist in seinem relativ ausführlichen Bericht das Deckengemälde der *Chambre des Muses* das einzige, dem Friedrich I. einige Aufmerksamkeit widmet. Unter anderem hebt er hervor, »das des FOUQUETS gemahlin in gestalt einer Tugend ^{oben in die Decke} <üdz> abgemahlet«²²⁷ sei. Die von Friedrich I. wiedergegebene Interpretation der Deckenmotive bezeugt in erster Linie deren mit zahlreichen fiktiven Details ausgeschmückte Erläuterung, wie sie offenbar wenige Jahre nach Fouquets Sturz bei Führungen im Schloss präsentiert wurde. In den im 18. Jahrhundert publizierten Beschreibungen von Anwesen des Pariser Umlands reduziert sich die Beachtung des Raumes schließlich auf einen kurzen Abschnitt mit unvollständiger Nennung einzelner, teils zudem falsch identifizierter Motive.²²⁸

Das Deckengemälde war 1661 weitgehend vollendet, während eine für den Alkoven vorgesehene prachtvolle skulpturale Einfassung nicht mehr ausgeführt wurde. Der hiermit beauftragte Mathieu Lespagnandelle beschreibt in einem von Le Brun gegengezeichneten

d'Hercule est mené dans une Chambre où les Muses lui apparoissent, S. 163–174; IX. Les Amours de Mars et de Venus, S. 227–232.

224 Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1115. Zitiert in der vorliegenden Arbeit auf S. 97.

225 Denkbar ist ebenfalls, dass Madeleine de Scudéry die Malereien in Vaux-le-Vicomte in einem noch unvollendeten Zustand gesehen hat. Für einen Vergleich einzelner Textpassagen von Félibien und Scudéry siehe Dowling 1999, S. 103–106; überblickend zu den Beschreibungen der *Chambre des Muses* auch ebd., S. 88–91.

226 Vgl. Nivelon 2004, S. 258–259.

227 Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57. Zudem meint er fälschlicherweise, sich in der »ANTECHAMBRE« (ebd.) zu befinden.

228 A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 212, erwähnt, jedoch in der *Chambre des Königs*, »huit figures de grandeur naturelle« und im Alkoven »la Nuit [...] sous la figure de Diane«, so übernommen in der Edition von 1762 (S. 240). In den Editionen von 1768 (S. 262–263) und 1779 (S. 259) benennt er im »salon« der Duchesse de Praslin im Zentralbild »la Fidélité, le Secret, la Force & la Prudence groupées & soutenues par une Renommée« sowie Apoll im Hintergrund. Von Dulaure wird diese Passage wörtlich übernommen (vgl. Dulaure 1786, Bd. II, S. 254). Die fehlerhafte Erwähnung des »Secret« findet sich bereits bei Guillet de Saint-Georges 1854, S. 19.

Kostenvoranschlag (*devis*) eine Gestaltung mit 15 Fuß hohen Karyatiden, die auf Sockeln aufgestellt und in eine aufwendige architektonische Konstruktion eingebunden werden sollten.²²⁹ Erwähnt werden zudem Fruchtkörbe, Blumen, Girlanden und Eichhörnchen sowie zwei weitere, etwa 5 ½ Fuß große Figuren auf ornamental reich verzierten Sockeln, flankiert von mit Wein- und Lorbeerblättern gestalteten Säulen.²³⁰ Neben Lespagnandelle lassen sich auf Basis erhaltener Quittungen weitere in der Chambre tätige Künstler benennen, deren Identität nicht immer abschließend geklärt werden kann. Erlauben die Dokumente zwar keine Aussagen zu den konkret ausgeführten Werken, ist angesichts der relativ niedrigen gezahlten Summen nicht von Arbeiten größeren Ausmaßes auszugehen.²³¹

Die beiden Supraporten über den Türen der Enfilade fügen sich stilistisch und motivisch in die originale Ausstattung. Auch die umlaufende niedrige Holvertäfelung war vermutlich Teil des ursprünglichen gestalterischen Konzepts, wobei unter Fouquet offenbar nur ein Goldgrund von Paul Gougeon, genannt La Baronnière, realisiert wurde,²³² während die Bemalungen aus einer späteren Epoche stammen. Die Motive der Fensterläden verweisen über das eingefügte Wappen des Duc de Villars in das frühe 18. Jahrhundert.

229 Vgl. *Devis de l'ouvrage de sculpture qu'il convient faire pour les deux cariatides qui se doivent poser dedans la chambre des Muses à Vaux-le-Vicomte* [27. Dezember 1660], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe IX, III, S. 224–225.

230 Bordier bringt eine Vorzeichnung von Le Brun mit dem Alkoven-Projekt in Verbindung. Vgl. Bordier 2013, S. 146. Es handelt sich hierbei jedoch vermutlich um eine Studie für die Bordüre einer der später entstandenen Tapiserien nach den *Batailles d'Alexandre*, wie im Kommentar des Nationalmuseums Stockholm angegeben. Vgl. Nationalmuseum Stockholm, NMH CC I 33, recto, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=70849> [25.2.2021].

231 Der Schlosser Louis Hanicle schuf die Voraussetzungen für die Anbringung der Tapiserien. Vgl. *Mémoire des ouvrages de serrurie faitz et fournis pour le chasteau de Vaux-le-Vicomte par Louis Hanicle, maistre serrurier à Paris*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VI, S. 214. Claude Venard lieferte ein Türschloss. Vgl. *Estat des ouvrages qui ont été faitz et livrez par Claude Venard, maître serrurier à Paris, pour Monseigneur le procureur general dans sa maison et chasteau de Vaux-le-Vicomte depuis le mois de juin 1660 jusques au mois de aoust 1661*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VII, S. 220. Ein heute unbekannter Jeuffin arbeitete (für insgesamt 282 livres, 10 sols) ab dem 20. Mai 1660 113 Tage in der Chambre des Muses, der Chambre von Madame Fouquet und der Salle à manger. Vgl. die Quittung vom 30. Oktober 1660, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 232. Ein gewisser du Hamel unbekannter Identität war für 60 livres in Fouquets Chambre tätig, ebenso der heute wenig bekannte Pierre Le Bœuf mit »gros ouvrages de peinture« für 201 livres. Vgl. die Quittung vom 3. Juni 1661, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 234. Jean-Baptiste Monnoyer schuf vermutlich die Frucht- und Blumengirlanden. Vgl. Salvi 2018, Abschnitt 35–42.

232 Vgl. *Memoire de ce que j'ay fourny d'or ou journées dans la chambre des Muses par l'ordre de Mr Le Brun pour Monsieur le surintendant* [13. September 1661], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X, V, S. 231. Das Feld auf der unscheinbaren Tür, die in die Nebenräume und zu einer schmalen Treppe führt, wurde von November 1973 bis April 1974 von dem Restaurator Oreste Binenbaum gestaltet. Jene Tür war unter dem Duc de Choiseul-Praslin geschlossen, jedoch 1972 im Zuge der Einbeziehung des Raumes in den touristischen Rundgang wieder geöffnet worden. Vgl. Archiv der Monuments historiques, 1991/025/0006; 1999/008/0117.

2016/17 wurde das gesamte Deckengemälde von Hauptraum und Alkoven aufwendig restauriert und einer detaillierten Untersuchung unterzogen, die großflächige Übermalungen und ein darunter teils vollständiges Verschwinden von Le Bruns Original feststellte. Zwei vorausgehende Restaurierungskampagnen wurden identifiziert, von denen die erste mangels Quellen auf Basis ihrer technischen und stilistischen Eigenheiten in die Zeit unmittelbar nach dem Erwerb des Schlosses durch Alfred Sommier (1875) datiert wurde. Eine weitere Restaurierung von Deckengemälde und Vertäfelungen fand 1974 und 1978 unter Verantwortung von Oreste Binenbaum statt, im Zuge derer die Übermalungen des 19. Jahrhunderts jedoch nicht abgenommen wurden. Die im 19. Jahrhundert erfolgten Übermalungen und umfassenden Erneuerungen der Deckenstruktur sprechen für einen schlechten Zustand der Decke zu dieser Zeit.²³³

Die Bemalung der Flachdecke des Alkovens entstand unter Le Bruns Verantwortung, wenn auch die Putten augenscheinlich von anderer Hand sind, doch sind die Blumengirlanden mit jenen an der Decke des Hauptraumes identisch. Im Zuge der Restaurierung wurde erkannt, dass das ovale Zentralbild mit einer Darstellung von Diana auf ihrem Wagen ursprünglich eine achteckige Form hatte und nachträglich vergrößert wurde, wobei diese Veränderung mit großer Sicherheit noch unter Le Brun stattfand.²³⁴

Charles Le Bruns Deckengemälde (Abb. 22) in der *Chambre des Muses* markiert einen entscheidenden Schritt in der Weiterentwicklung der französischen Deckenmalerei um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Wie bereits in der *Antichambre d'Hercule*, wählte Le Brun auch für die *Chambre* eine Gestaltung mit nahezu ausschließlich malerischen Mitteln, mit Ausnahme eines vergoldeten und mehrfach abgesetzten Stuckrahmens um das oktagonale Zentralbild. Nach unten schließt die Decke mit einem Konsolfries ab, der mit Ornamenten und Blumengirlanden verziert ist. Das zentrale Bildfeld (Abb. 23), auf mehrere Fluchtpunkte konstruiert, zeigt in Untersicht eine Allegorie der Treue in einer wolkenverhangenen Himmelslandschaft. Die Treue wird von der geflügelten Muse Klio in den Himmel gehoben, begleitet von den Allegorien des Genies hinter, der Vorsicht links neben und der geflügelten Tugend über ihr.²³⁵ Klio, die Muse der Geschichtsschreibung, hält in ihrer rechten Hand eine lange Trompete, mit der sie die auf einem Schriftband geschriebene Devise Fouquets («*Quo non ascendet?*») verbreitet.²³⁶

233 Das Gewand der Muse Kalliope war bspw. nahezu vollständig erneuert worden, so dass man für die Rekonstruktion eine erhaltene Vorzeichnung von Le Brun hinzuzog. Auch das zentrale Bildfeld erwies sich als zu etwa 50 Prozent übermalt. Vgl. zu den Ergebnissen der technischen Untersuchungen den Restaurierungsbericht von Ariel Bertrand (2017), S. 15–75.

234 Vgl. ebd., S. 22, 27.

235 Die Allegorien tragen ihre klassischen Attribute: Der Treue sind Hund, Schlüssel und ein goldenes Siegel beigegeben, der Vorsicht Spiegel und Schlange, der Tugend Lanze und Armband. Vgl. Ripa 1643/44, Bd. I, S. 74 (*Fidélité*), 164 (*Prudence*), 196–197 (*Vertu*).

236 Ebenso läge es – formal wie inhaltlich – nahe, die geflügelte Figur anhand ihrer Trompete als *Renommée* zu interpretieren, so geschehen bei Nivelon 2004, S. 258. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg meinte hier eine »*VIRTUS*« zu sehen bzw. gibt so die ihm bei seinem 1667 erfolgten Besuch

2.2 Die Chambre des Muses



Abbildung 22. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661



Abbildung 23. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Zentralbild: Der Triumph der Treue, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

Rechts im Hintergrund kämpft Apoll mit Pfeil und Bogen vor einem erleuchteten Teil des Himmels gegen drachen- und schlangenähnliche Ungeheuer, die auf Basis einer über ihnen fliegenden Fledermaus als Personifikationen des Neides identifiziert werden können.²³⁷

Die Wölbungszone wird durch ein fingiertes Architektursystem gegliedert, das eine optische Verlängerung der Wände illusioniert. Scheinbare Ausblicke nach draußen finden sich neben dem zentralen Bildfeld auch in den Gewölbewangen, wo vergoldete Rosetten an den Innenseiten den illusionistischen Effekt verstärken. In den Ecken sitzen auf goldenen Voluten paarweise jeweils zwei Musen mit zahlreichen Attributen zu ihren Füßen (Abb. 24) und rahmen goldene Streitwagen, über denen ein fingiertes Relief mit einer einfachen figürlichen Szenerie angebracht ist. Darüber ist vor einem goldenen Gitter eine Nische mit einer reich verzierten Lapislazuli-Vase illusioniert, über der ein Adler mit Fouquets Devise im Schnabel und einem Eichhörnchen auf dem Kopf erscheint (Abb. 25). Fliegende Putten halten eine den Raum umziehende Bütengirlande. An je zwei Seiten der Wölbung finden sich zudem fingierte Tapisserien mit polychromen Darstellungen des Sieges der Musen über die Pieriden und die Sirenen; an den anderen beiden Seiten flankieren bronzene Sphinxen ein gerahmtes Medaillon mit Allegorien von Ruhm und Ehre in *camaïeu*.

Das Dekorationssystem vermittelt das künstlerische Interesse an einer Steigerung von räumlich-illusionistischen Effekten und motivischer Vielfalt. Darin entspricht es einer Tendenz, die sich generell in französischen Innenausstattungen der Zeit beobachten lässt.²³⁸ Le Brun veranschaulichte die Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei mittels ständiger motivischer Variation, räumlichen Täuschungseffekten und der Illusionierung kontrastreicher Materialien, wobei die strenge Symmetrie des architektonischen Rahmensystems und der Figurenanordnung einer visuellen Überfrachtung entgegenwirkte. Die in der Antichambre d'Hercule beobachtete Rahmenfunktion der fingierten Architektur lässt sich für die Chambre so nicht beschreiben. Zwar ist auch dort das zentrale Himmelsfeld klar von der Quadraturzone abgesetzt, jedoch sind die in der Wölbung platzierten Figuren semantisch keineswegs untergeordnet, sondern tragen entscheidend zum ikonographischen Gehalt des Deckenprogramms bei. Der architektonischen Struktur selbst galt das künstlerische Interesse in erster Linie im Hinblick auf eine Gliederung der diversen figürlichen Szenen, deren Bedeutungshierarchien klar gestaffelt

genannte Erklärung wieder. Vgl. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57. Félibien benennt indes die Muse Klio und auch die Lektüre Ripas bestätigt diese Interpretation. Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 36; Ripa 1643/44, Bd. II, S. 73 (Clio), 81 (Renommée).

237 Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 35: »[...] Apollon tout environné de lumières, qui avec son arc semble tirer des fleches contre l'Envie & contre une infinité d'autres monstres qui fuyent devant luy, & se précipitent dans l'obscurité des nuages.« Die Fledermaus, da bei Tag nicht sichtbar, war seit dem Mittelalter ein Attribut des Neides. Vgl. Lurker 1988, S. 205.

238 Vgl. Bonfait 2014, S. 64–69.

2.2 Die Chambre des Muses



Abbildung 24. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Urania und Kalliope, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661



Abbildung 25. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Gewölbeecke mit Adler und Eichhörnchen, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

sind. Während die Musen und Figuren des zentralen Bildfelds auf der Ebene des realen Raumes angesiedelt sind, zeichnen sich die fingierten Reliefs, Tapisserien und Medaillons in Größe und abnehmender Farbigkeit durch einen höheren Abstraktionsgrad und eine gezielte Betonung ihres Kunstcharakters aus – die künstlerische Form gibt erneut Leserichtung und Stellenwert der einzelnen Szenen vor. Mehr als in der Antichambre, wo das Programm im Zentralbild gebündelt wurde, lassen die fein abgestuften figürlichen Szenerien in der Chambre ein episches Erzählkonzept erkennen, bei dem ein zentral entwickelter Erzählstrang von Nebenszenen ergänzt und erweitert wird.²³⁹

Insbesondere zwei Vorzeichnungen lassen Rückschlüsse auf die Genese des Deckengemäldes zu.²⁴⁰ Eine Studie Le Bruns zum zentralen Bildfeld legt nahe,²⁴¹ dass das inhaltliche Programm erst relativ spät präzisiert wurde. Die achteckige Einfassung und der pyramidale Aufbau der Figurengruppe entsprechen weitgehend der späteren Ausführung, jedoch fehlt die Muse Klio und statt Apoll ist Minerva mit Schwert und Schild dargestellt – die Entscheidung für die Musen war offenbar noch nicht gefallen.²⁴² Darauf weist auch eine fortgeschrittene Vorzeichnung für die Gewölbeecken hin (Abb. 26): Das mehrfach gerahmte achteckige Zentralbild und das architektonische Rahmensystem sind bereits ausgearbeitet, ebenso das noch leere Medaillon und die daneben sitzende geflügelte Sphinx mit darüber platzierter Grotteskenmaske und Blütengirlande. Die fingierte Nische zeigt indes noch auf den Voluten lagernde männliche Figuren, die eine horizontale Konstruktion aus Vase, Adler und Eichhörnchen flankieren. Die fingierten Streitwagen und Reliefs fehlen ganz, die Putten erwachsen aus floralen Elementen und sollten später frei fliegend gestaltet werden.

Die bereits präzise Ausarbeitung mehrerer dekorativer Details legt nahe,²⁴³ dass sich Le Brun zunächst auf die Schmuckelemente und die fingierte Architektur konzen-

239 Vgl. Kirchner 2001, S. 235–236. Siehe auch S. 307–308 in der vorliegenden Arbeit.

240 Weitere Vorzeichnungen für einzelne Figuren befinden sich im Musée du Louvre, Département des Arts graphiques: INV 28522, recto (Putto), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206149>; INV 29689, recto (Muse Euterpe), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207464>; INV 29847.58, recto (Karton für die Muse Euterpe, vermutlich bereits im Kontext der Chambre im Hôtel de La Rivière entstanden), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020507906>; INV 27964, recto (Muse Polymnia), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213808>; INV 29251, recto (Diana im Alkoven), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207005>. Siehe auch S. 249, Anm. 253 für weitere in der Chambre genutzte Entwürfe, die im Kontext anderer Aufträge entstanden waren.

241 Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 29455, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207217>. Die Notiz am linken Rand »pour prévís« verweist darauf, dass die Zeichnung für eine Präsentation vor Fouquet gedacht war. Vgl. B. Gady zu Cat. 83 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 222.

242 Mit der Hinzufügung der Muse Klio sollte die Allegorie der Vorsicht neben jene des Genies rücken; der in Richtung der Ungeheuer bellende Hund wandelte sich in ein harmloses Schoßhündchen zu Seiten der Treue und das dahinter platzierte Lamm verschwand. Die Ungeheuer erhielten in der ausgeführten Version drachenähnliche Flügel und die Fledermaus kam hinzu, während ein weiterer Putto kaum mehr erkennbar in die Wolken am rechten Bildrand rücken sollte.

243 So stimmt die Vase über Urania und Kalliope bis ins Detail mit jener aus der Vorzeichnung überein; auch der Schlüssel in der Hand einer der Putten sollte im ausgeführten Deckengemälde erhalten bleiben.

2.2 Die Chambre des Muses



Abbildung 26. Charles Le Brun, Entwurf für die Deckengestaltung der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1660, farbig getuschte Federzeichnung über schwarzem Stift, 26,6 × 32,1 cm. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin

trierte, während die männlichen Figuren in der Vorzeichnung als Platzhalter fungierten, um später durch die Musen ersetzt zu werden. Le Brun verwendete nahezu exakt dieselben lagernden Figuren auch in anderen Entwürfen.²⁴⁴ Auch für den Ausführungsprozess lässt sich beobachten, dass Le Brun zuerst die architektonische Struktur malte und anschließend die Figuren darüberlegte.²⁴⁵ Im Zuge der Restaurierung des Deckengemäldes 2016/17 wurde festgestellt, dass Le Brun seine Komposition in der *Chambre des Muses* nahezu ohne nachträgliche Veränderungen realisiert hat – dies im Gegensatz zu anderen Aufträgen, wo noch die Ausführung mit einem Prozess der Vereinfachung und einer Reduzierung der Figuren einherging.²⁴⁶

Im zeitgenössischen Vergleich wurde in der *Chambre des Muses* eine größere illusionistische Wirkung und Vereinheitlichung des Dekorationssystems erreicht, indem das Zentralbild verkleinert und die Wölbungszone stärker betont wurde. Diese künstlerische Entwicklung lässt sich innerhalb Le Bruns eigenem Werk veranschaulichen: Sein um 1653 geschaffenes Deckengemälde in der *Chambre des Hôtel de La Rivière* kombiniert ganz ähnliche Elemente, mit einer zentralen Himmelsszenerie, ergänzenden Szenen in *quadri riportati* in der Wölbung und paarweise auf Steinvoluten platzierten Musen in den Ecken. Jedoch bleibt das Dekorationssystem mit seiner schweren Stuckeinfassung des Zentralbildes und einer strikten Trennung von Gewölbewangen und Deckenspiegel noch der Tradition der 1640er und frühen 1650er Jahre verpflichtet, als die meist schmale Wölbungszone keine ausgeprägte Tiefenwirkung entwickelte und das Zentralbild noch nicht in einen raumübergreifenden Illusionismus eingebunden wurde. Beispiele finden sich mit den Deckengemälden der *Chambre* im Schloss von Colombes (1647/48; Simon Vouet und Michel Dorigny)²⁴⁷ oder der *Chambre des Muses* im Hôtel Lambert (1648–1652; François Perrier, vollendet ab 1650 von Eustache Le Sueur). Hervorzuheben ist die repräsentative *Chambre* in der zweiten Etage des Hôtel de Lauzun, wo parallel zu Le Bruns Tätigkeit in Vaux-le-Vicomte ein Deckengemälde entstand, in dem Michel

244 Vgl. bspw. die Deckenprojekte unbekannter Destination (vermutlich entstanden im Atelier von Le Brun), im Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 27699, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213538>, und im Nationalmuseum Stockholm, NMH THC 4608.

245 Die mit der Alterung von Ölgemälden einhergehende Transparenz ließ auch im Deckengemälde der *Chambre des Muses* vor seiner Restaurierung die architektonische Konstruktion hinter manchen Figuren durchscheinen. Vgl. den Restaurierungsbericht von Ariel Bertrand (2017), S. 9.

246 Technische Untersuchungen brachten nur ein einzelnes, später übermaltes Motiv – einen männlichen Kopf hinter der Muse Kalliope – zutage. Vgl. ebd., S. 11.

247 Das Schloss von Colombes wurde nach dem Tod von Pierre Le Camus 1649 von Basile Fouquet, einem Bruder von Nicolas Fouquet, erworben, in dessen Besitz es bis ins Jahr 1657 blieb. Nicolas Fouquet kannte die Decke der *Chambre* vermutlich aus eigener Anschauung und ermöglichte eventuell auch Le Brun vor 1657 Zugang. Vgl. Feray/Wilhelm 1976, S. 74. Das Deckengemälde wurde zwischen 1827 und 1837 an einer Decke des Rathauses von Pont-Marly angebracht, wo es sich heute noch befindet. Das zentrale Bildfeld des Gewölbepiegels ist verloren, aber in einem Stich nach einer Zeichnung von François Torteat überliefert. Es zeigte eine Himmelsszenerie mit Venus, Bacchus, Flora und Putten. Vgl. Feray/Wilhelm 1976; Brejon de Lavergnée 1982, S. 69–72; Schulten 1999, S. 331–335.

2.2 Die Chambre des Muses

Dorigny ebenfalls ein dynamischeres System umsetzte, ohne jedoch den Akzent in demselben Maße auf eine fingierte Architektur zu legen.

In nahezu allen Decken der Zeit zeigt sich in den dekorativen Motiven ein begrenztes Formenrepertoire, das mehr und mehr einer Standardisierung unterworfen wurde²⁴⁸ und auch von Le Brun in der Chambre des Muses aufgegriffen wurde. Dass Le Brun in den 1650er Jahren intensiv mit Deckenlösungen experimentierte, ließ sich bereits im Kontext des Grand Salon beschreiben und bestätigt sich anhand mehrerer Deckenstudien auch für die Größenordnung der Chambre des Muses. Seine dort erreichte Weiterentwicklung des Dekorationssystems wird im Verhältnis zu einem Deckenquerschnitt unbekannter Destination, vermutlich aus Le Bruns Atelier,²⁴⁹ deutlich, in dem noch keine fingierte Architektur mit illusionistischen Öffnungen, sondern eine schwerfällige Gliederung mit (realen oder fingierten) Stuckrahmen gewählt wurde. Auch ein in Stockholm aufbewahrter Deckenentwurf²⁵⁰ kommt zwar in seiner Ecklösung jener der Chambre in Vaux-le-Vicomte sehr nahe, jedoch wurde auch hier keine fingierte Architektur zur Vereinheitlichung der Bildebenen eingesetzt.²⁵¹

In der Chambre des Muses lässt sich Le Bruns Wiederverwendung von Vorzeichnungen veranschaulichen, die im Zuge vorheriger Aufträge entstanden waren. Diese Praxis ist in Vaux-le-Vicomte in nahezu allen Räumen zu beobachten.²⁵² Insbesondere seine im Hôtel Lambert und im Hôtel de La Rivière ausgeführten Deckengemälde lieferten einen Fundus an Vorlagen, die er mit leichten Modifikationen dem neuen Kontext anpasste.²⁵³ Ist diese Praxis in Vaux-le-Vicomte vermutlich auf den Umfang des Auftrags in einem zeitlich engen Rahmen zurückzuführen, überrascht sie doch gerade für prominent platzierte Deckenmotive. So weisen die Musen aus dem Hôtel de La Rivière eine frappierende Ähnlichkeit mit jenen in Vaux-le-Vicomte auf (Abb. 27), obwohl sie für den Fouquet in Macht und Einfluss deutlich unterlegenen Abbé de La Rivière entstanden

248 Vgl. Bonfait 2014, S. 61.

249 Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 27699, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213538>.

250 Vgl. Nationalmuseum Stockholm, NMH THC 4608.

251 Zur Entwicklung von Le Bruns Deckenkompositionen der 1650er Jahre siehe auch Bonfait 2014, S. 67–69.

252 Eine nach Räumen gegliederte Auflistung der von Le Brun in Vaux-le-Vicomte wiederverwendeten Vorzeichnungen findet sich bei Montagu 1963, S. 407–408.

253 Die Galerie d'Hercule im Hôtel Lambert lieferte die Vorlage für die Muse Klio, wobei beide Figuren von einem Engel in einer *Annunciation* von Le Bruns Lehrer Simon Vouet inspiriert scheinen (um 1645–1649, Uffizien, Florenz, https://www.virtualuffizi.com/de/ank%C3%BCndigung_1.html [11.8.2021]); ein ruhender Herkules (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 28491, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206118>) wurde seitenverkehrt für die Darstellung des *poème héroïque* verwendet; aus der Chambre im Hôtel de La Rivière diente der Herkules im Zentralbild (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 28457, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206083>) dem fingierten Relief des *poème bucolique* als Vorlage und die Allegorie der Renommé geht offenbar auf denselben Entwurf wie Ceres in einem der Rundmedaillons im Hôtel de La Rivière zurück (Paris, École des Beaux-Arts, INV Mas.1022, http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/voir.jsp?id=00101-21109&qid=sdx_q1&n=61&sf=Datedecreation_field& [11.8.2021]).



Abbildung 27. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre im Hôtel de La Rivière, Urania und Euterpe, 1653. Musée Carnavalet, Paris

waren.²⁵⁴ Zwar ist zu berücksichtigen, dass im Vergleich zu heute Bildmedien wesentlich weniger verbreitet und die Sehgewohnheiten entsprechend andere waren, doch war der Kreis der Initiatoren aufwendiger Ausstattungsprogramme und beschäftigter Künstler in der Île-de-France überschaubar. So bleibt es zumindest aus heutiger Sicht erstaunlich, dass Le Bruns umfassender Rückgriff auf anderweitig bereits verwendete Entwurfszeichnungen keine Irritationen mit Blick auf den originalen und innovativen Charakter der Werke hervorgerufen zu haben scheint.²⁵⁵

Neben solcherart Bezügen in Le Bruns eigenem Werk lässt sich in Fouquets Chambre eine Reihe offenbar bewusst platzierter künstlerischer Zitate beschreiben, die Le Brun in eine Linie mit etablierten Künstlern stellte und seinen Anspruch auf eine führende Rolle in der französischen Kunstlandschaft untermauerte. So rekurriert die zentrale Bildkomposition auf Nicolas Poussins Gemälde *Le ravissement de Saint Paul*,²⁵⁶ aus dem er

254 Ähnlich erstaunlich ist die Nähe zwischen der zentralen Figurengruppe in der Chambre des Königs in Vaux-le-Vicomte und einer Komposition für das Hôtel de La Bazinière, für die Le Brun offenkundig dieselbe Vorzeichnung verwendete. Siehe S. 330 in der vorliegenden Arbeit.

255 Siehe auch A. Gady 1997, S. 161, der auf die diesbezügliche bemerkenswerte Toleranz der Auftraggeber verweist.

256 Poussins Gemälde entstand 1649–1650 für Paul Scarron und befindet sich heute im Musée du Louvre, Département des Peintures, INV 7288, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062554>.

2.2 Die Chambre des Muses



Abbildung 28. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke im Alkoven der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Zentralbild: Diana auf ihrem Wagen, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

die Dreieckskomposition mit emporhebender Figur unten und wegweisender geflügelter Figur an der Spitze übernahm. Mit kräftigen, leuchtenden Rot-, Blau- und Gelbtönen zeigen sich deutliche Parallelen in der Farbgebung, wobei Le Brun seinen Figuren mehr Raum gab. In dezentere Form müssen auch die fingierten Tapisserien in der Wölbung als Zitat gelesen werden, die auf Raffaels Kunstgriff in der Loggia di Psiche in der Galleria Farnesina in Rom (1518) verweisen. In der Galerie d’Hercule im Hôtel Lambert bediente sich Le Brun dieses Motivs etwa zur gleichen Zeit in deutlich augenfälligerer Weise.²⁵⁷ Nicht zu übersehen ist schließlich der Verweis auf ein bekanntes Vorbild im zentralen Bildfeld des Alkovens (Abb. 28): Diana auf ihrem Wagen ist von Guercinos berühmter Aurora-Darstellung im Casino Ludovisi (1621) inspiriert, von der Le Brun die Untersicht der Szenerie, die Armhaltung der Figur und das wehende Tuch als dynamisches Element der Vorwärtsbewegung übernahm.²⁵⁸ In Frankreich war das Motiv

257 Zu erwähnen ist auch ein Stich von Antonio Tempesta mit dem Sieg der Muses über die Pieriden (1606). Die in das Bild weisende Figurengruppe im Vordergrund und eine sich bereits in eine Elster verwandelnde Pieride erinnern kompositorisch an Le Bruns Tapissierie-Szene in der Wölbung. Vgl. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b54000051z/f44.item> [25.2.2021].

258 Eine ähnliche Darstellung von Diana als Mondgöttin auf ihrem Wagen zeigt auch Pietro da Cortonas Rundbild in der Wölbung der Galerie in der Villa Sacchetti in Castel Fusano (1626–1629). Vgl. Benocci 2012, S. 102, Fig. 131.

zuvor sowohl von Simon Vouet für den Marquis d'Effiat in dessen Galerie im Schloss von Chilly (1630–1631)²⁵⁹ als auch von Eustache Le Sueur im Alkoven der Chambre des Muses im Pariser Hôtel Lambert (1650–1652)²⁶⁰ aufgegriffen worden. Charles Le Brun entwickelte so in der Chambre des Muses ein Verweissystem auf künstlerische Autoritäten, zu denen er sich als aufstrebender Künstler zugehörig sehen wollte. Zugleich boten jene Bezüge eine Legitimation seiner in akademischen Kreisen teils kritisierten künstlerischen Praxis, zu starke Verkürzungen zu vermeiden und mehrere Fluchtpunkte in den Deckenkompositionen anzuwenden. Die hohe Bedeutung jener Debatten gerade in den 1650er Jahren spiegelt sich auch in ihrer umfassenden Thematisierung in Félibiens zweitem fiktivem Brief zur Antichambre d'Hercule.²⁶¹

Das ikonographische Programm der Chambre des Muses erschließt sich, wie bereits in Fouquets Antichambre, hauptsächlich über André Félibiens Leseanleitung. Claude Nivelons Fehlinterpretationen²⁶² veranschaulichen die Bedeutung, die der schriftlichen Erklärung für das Bildverständnis bereits im 17. Jahrhundert zugekommen sein musste. Zahlreiche Eichhörnchen und fünf Schriftbänder mit Fouquets Devise verweisen im Deckengemälde auf die intendierte personalisierte Auslegung der Allegorien. Die Devise wählt auch Félibien zum Ausgangspunkt seiner Beschreibung²⁶³ und folgt anschließend der formalen Hierarchie der Malereien, beginnend mit dem Zentralbild, das die einheitsstiftende Thematik vorgibt.²⁶⁴ Im Anschluss erläutert Félibien die Einbindung jedes einzelnen Motivs des Deckengemäldes in mehrere übergreifende Themenkomplexe, die sich mit Fouquets Aufstiegs, seiner Kunstkennerschaft und

259 Vgl. den Stich von Michel Dorigny nach dem verlorenen Deckengemälde, 1638, British Museum, X,6.58, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-6-58 [11.8.2021].

260 Vgl. den Stich von Claude Duflos, vor 1740, Paris, Bibl. nat., Département des Estampes et de la photographie, AA-60-FOL, P. 18, abgebildet bei M. Müller 2017, Fig. 26, <https://journals.openedition.org/crcv/docannexe/image/14617/img-26.jpg> [11.8.2021].

261 Vgl. näher S. 304–306. Zur Bedeutung von Le Bruns Aufrufen künstlerischer Autoritäten im Kontext der Verwendung mehrerer Fluchtpunkte siehe auch B. Gady 2009, S. 355.

262 Bei Nivelon 2004 heißt es zum Zentralbild, dort sei »représentée au plafond la Fidélité avec ses attributs, soutenue ou enlevée d'une Renommée [dies eigentlich die Muse Klio], de la Prudence et de la Vigilance [gemeint sein muss die Allegorie des Genies], et une Minerve en l'air [die heroische Tugend], au-dessus, semble leur montrer le lieu où elles la doivent conduire« (S. 258). Dennoch situiert Nivelon die neunte Muse anschließend korrekt im Zentralbild: »Aux côtés des principaux massifs des angles sont représentées, de chaque côté, des Muses assises avec leurs attributs, faisant huit en nombre, la neuvième étant au plafond« (S. 259). Die Fehlinterpretationen setzen sich bei den untergeordneten Bildfeldern fort: »Sur les massifs des faces sont peintes la Noblesse [eigentlich *l'Honneur*] et la Paix [eigentlich *la Renommée*], et les deux autres représentent le changement des neuf Piérides en corneilles et comme les Muses arrachent leurs ailes« (S. 259; Nivelon ignoriert die Szene mit den Sirenen). Diana im Alkoven platziert Nivelon im Appartement des Königs (S. 259). Siehe auch B. Gady 2010, S. 495, Anm. 1 325.

263 »[...] QUO NON ASCENDET? qui est la devise du Maistre de ce Palais laquelle sert de sujet au Peintre pour l'invention de tout son ouvrage.« Félibien, Seconde relation, S. 36.

264 »Comme ce Tableau du milieu est le principal sujet du Peintre, on voit aussi que tout le reste s'y rapporte.« Félibien, Seconde relation 1999, S. 36.

2.2 Die Chambre des Muses

seiner Königstreue umreißen lassen. Letztere erscheint im zentralen Bildfeld (Abb. 23) als Voraussetzung für seinen Aufstieg. Die Treue wird in ihrer Apotheose von der heroischen Tugend geleitet und von Genie und Vorsicht begleitet. Klio, die Muse der Geschichtsschreibung, ist der Treue behilflich und verbreitet zugleich Fouquets Ruhm und seine aussichtsreiche Zukunft²⁶⁵ – sein Triumph ist es würdig, für die Nachwelt festgehalten zu werden. Fouquets Rivalen und Feinde verschwinden, von Apoll vertrieben, weit im Hintergrund.

Es steht außer Frage, dass die Szenerie auf Fouquets demonstrierte Treue zu Mazarin und dem Königshaus während der nur wenige Jahre zurückliegenden Fronde anspielt; darüber hinaus wurde sein weiterer Aufstieg antizipiert. Da seine politische Position in den späten 1650er Jahren zunehmend instabiler wurde, musste es besonders relevant erscheinen, bedingungslose Königstreue zu betonen. Die Panegyrik wird von Félibien über zahlreiche Details weiter ausgebaut: So beispielsweise über seine Interpretation der Allegorie des Genies, die nicht mit der Beschreibung bei Cesare Ripa übereinstimmt²⁶⁶ und in der erwähnten Vorzeichnung des Zentralbildes von Le Brun mit einer handschriftlichen Bezeichnung versehen wurde. Die ungewöhnlichen Flammen auf dem Kopf der Figur verlangten nach einer Erklärung, die Félibien in nicht unbedingt naheliegender und in bildimmanent kaum erfassbarer Form lieferte:

»C'est avec grande raison qu'on a représenté ce Genie avec des flammes qui sortent de ses cheveux, telles qu'on en vit autrefois sur la teste du petit Iule pour marque de sa futur Grandeur. Car on ne pouvoit pas mieux figurer le naturel ardent & actif de la Personne dont le Peintre prétend de faire l'Image, ny représenter plus noblement ses belles qualitez, que par cet Element le plus pur de tous, & dont l'inclination naturelle est de s'élever en haut.«²⁶⁷

Félibien nimmt in seinem Text mit der Erwähnung von »petit Iule« auf Ascanius (auch Iulus genannt) Bezug, Sohn von Aeneas und späterer Gründer von Alba Longa, der Mutterstadt Roms. Die Flammenhaare verweisen auf eine Passage in Vergils *Aeneis*: Dort wird beschrieben, dass sich Aeneas' Vater Anchises zunächst weigerte, das brennende Troja zu verlassen, so dass auch Aeneas zurück in den Krieg ziehen will. In diesem dramatischen Moment erscheint ein göttliches Zeichen in Form kleiner Flämmchen auf Ascanius' Kopf und bewegt die Familie zur Flucht.²⁶⁸ Über diese Analogie werden von Félibien die römische Tradition und Fouquets künftiger Ruhm aufgerufen; letzteren

265 Vgl. die Erklärung Scudéry's: »Cette Muse aide à la Fidelité pour l'élever au Ciel, & tient vne trompette pour publier qu'il n'y a rien où la fidelité de Cleonime [d. i. Fouquet] ne puisse atteindre.« M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1117–1118.

266 Vgl. Ripa 1643/44, Bd. I, S. 80–81.

267 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 36.

268 Vgl. Vergil 2008, 2. Buch, V. 680–691.

interpretiert er damit als quasi schicksalhaftes Ereignis. Darüber hinaus wird der zentrale Aufstiegsgedanke ausgehend von dem Detail der nach oben züngelnden Flammen ausformuliert.

Wiederholt hebt Félibien die Verbindungen unter den einzelnen malerischen Ebenen hervor.²⁶⁹ In einer möglichst genauen Übersetzung des Gemäldes in das Medium des Textes bemüht er Fouquets Devise – an der Decke insgesamt fünf Mal abgebildet – in regelmäßigen Abständen und lässt sie sogar das Schlusswort bilden. Einzelne, scheinbar untergeordnete Dekorelemente werden von Félibien in die übergreifenden Themen der Treue und des Aufstiegs eingeordnet, so im Falle der Vasen und der Adler mit Eichhörnchen auf dem Kopf:

»Car comme parmy les Egyptiens un vase bien fermé estoit le Symbole de la Fidélité: ainsi l'Aigle est la figure d'un genie subtil & penetrant; & il ne faut pas douter que le Peintre l'ayant representé portant cet Escureuil sur sa teste, ne vueille dire par cette peinture toute mystique jusques où ne peut point aller Celuy qui est porté sur un oyseau [...].«²⁷⁰

Auch über die fingierten Tapisserien, deren untergeordnete Bedeutung betont wird,²⁷¹ benennt Félibien das Thema der Treue: Diese seien nur angebracht, »puis que c'est le jour du Triomphe de la Fidelité [...].«²⁷²

Nach dem Zentralbild bilden die Musen, zu deren Füßen sich Attribute ihrer jeweiligen Kunstform häufen, die wichtigste Bedeutungsebene. Gerade im Vergleich zu der in den Himmel entschwindenden Figurengruppe im Zentrum suggerieren sie eine Sinnggebung von Vaux-le-Vicomte als ihrem neuen, dauerhaften Aufenthaltsort. Ihr einstiges Oberhaupt Apoll, in der Darstellungstradition mehrheitlich im Zentrum ihrer Aufmerksamkeit und kompositorischer Mittelpunkt der Musenversammlung, ist zwar im zentralen Bildfeld dargestellt, jedoch weit im Hintergrund und seiner üblichen Rolle gänzlich enthoben. Statt sich in erhöhter Position inmitten der Musen dem Spiel der Musik zu widmen, erscheint er in Vaux-le-Vicomte als Gott in Diensten Fouquets, dessen Gegner er mit Pfeil und Bogen bekämpft. Es braucht nicht viel interpretatorische Phantasie, um daraus zu schließen, dass Fouquet Apoll in dessen Rolle als Musaget und das Schloss den antiken Parnass als Wohnort der Musen abgelöst hat. Die

269 So werden bspw. die vier Musenpaare über die neunte Muse Klio mit dem Zentralbild verbunden. Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 36.

270 Ebd., S. 37.

271 »Mais aussi afin que ces Figures là qui sont petites, n'ayent pas de ressemblance aux grandes Figures de la voûte, & que ceux qui ne connoistroient pas d'abord le dessein du Peintre, ne puissent pas le blâmer d'avoir mis dans un mesme lieu, des Figures colorées de deux sortes de grandeur, il a fait le fond de ces Tableaux d'or mat, & non pas d'autre couleur, pour donner à entendre que ces petites Figures ne regardent point son principal sujet, & qu'elles ne servent que pour enrichir cet endroit par la beauté de leurs couleurs.« Ebd., S. 38.

272 Ebd.

2.2 Die Chambre des Muses

Literat*innen im Umkreis Fouquets greifen dieses Bild vielfach auf. So verweist Félibien auf die dauerhafte Präsenz der Muses im Schloss:

»Ces huit Muses n'ont point d'aisles au dos, comme Clio leur sœur qui s'éleve en l'air; parce qu'estant les gardiennes de cette maison, elles y doivent demeurer toujours pour chanter sans cesse les loüanges de Celuy qui leur a donné une si belle retraite.«²⁷³

Madeleine de Scudéry übernimmt in der *Clélie* mit leichter Variation denselben Aspekt.²⁷⁴ Félibiens Erwähnung einer »belle retraite« und mehr noch Scudéry's »glorieux asile«²⁷⁵ evozieren die vorausgegangene schwierige Phase der Fronde, nach der die Künste in einem großzügigen und kunstverständigen Fouquet ihren Erneuerer finden.

Die Wiederauferstehung der Künste im Anschluss an Krisenzeiten mit der Erneuerung des Parnass zu assoziieren, stützt sich auf eine bekannte literarische Tradition: Zu denken ist vor allem an Petrarca's Krönungsrede auf dem Kapitol (1341), in der er in Anknüpfung an Vergil's Beschreibung der steilen und verlassen Pfade des Parnass seine Klage um die verschwundene Bedeutung des antiken Roms versinnbildlichte. In seiner Nachfolge bezog sich auch Giovanni Boccaccio auf den Parnass, den er von Dante und Petrarca als Begründer einer neuen Epoche erklimmen und von jahrhundertaltem Schmutz reinigen ließ. Der Parnass erschien als Sinnbild für das antike Erbe und dessen Wiederbelebung.²⁷⁶ Vaux-le-Vicomte wird in dieser Tradition nicht nur zum Ort der künstlerischen Erneuerung im Anschluss an die Fronde stilisiert, sondern auch der Rekurs auf die Antike fehlt in Félibiens Beschreibung nicht. Im letzten Abschnitt seines fiktiven Briefs erläutert er, dass Le Brun die antiken Künstler dank Fouquets Unterstützung zu übertreffen vermöge.²⁷⁷ Die Muses verschrieben sich mit der Preisung von Fouquets Ruhm einer neuen Aufgabe und widmeten sich der Verschönerung ihrer neuen Heimat mittels der fingierten Tapisserien an den Seiten der Wölbung.²⁷⁸

Auch La Fontaines Passage zu Fouquets Chambre beginnt damit, dass sich der Protagonist Acante wundert, die Muses im Schloss zu finden, ein dem antiken Parnass nicht

273 Ebd., S. 37.

274 »[...] [E]lles [d. s. die Muses] n'ont point d'aisles co[m]me Clio qui aide à conduire la Fidelité dans le Ciel, parce qu'il [d. i. Le Brun] a voulu signifier par là, qu'elles doiuent demeurer eternellement dans le glorieux asile que Cleonime [d. i. Fouquet] leur a donné.« M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1124.

275 Ebd.

276 Vgl. zur Symbolhaftigkeit des Parnass bei Petrarca und Boccaccio Schröter 1977, Bd. I, S. 138–139.

277 Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 41.

278 Félibien spricht von den Tapisserien »que les Muses eussent elles mesmes brodez sur une toile d'or, & qu'elles eussent exposez en cette occasion pour decorer cette Chambre.« Ebd., S. 38. Dies wird von Scudéry übernommen: »Le Peintre a mesme supposé qu'elles auoient fait deux Tableaux de broderie, où elles ont representé leur victoire sur les Pierides, & celle qu'elles remporterent sur les Sirenes [...].« M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1124.

2 Selbstdarstellung im Dienste des Aufstiegs: Das Appartement von Nicolas Fouquet

gleichender Ort («bien différent de leur séjour ordinaire»²⁷⁹). So verleiht der Erzähler zunächst seiner Verwirrung über jenen Ortswechsel Ausdruck²⁸⁰ und wird von seinem Begleiter Ariste über die Hinwendung der Musen zu Fouquet aufgeklärt:

»Oronte [d. i. Fouquet] (dit Ariste) occupe leurs esprits.
Tantôt dans les forêts, tantôt sous les lambris,
Elles font résonner sa gloire et son mérite;
[...]
Elles n'ont ni beautez, ni graces, ni merveilles,
Que pour le divertir leur art ne mette au jour,
Et chacune a pour but de lui plaire à son tour.«²⁸¹

Und tatsächlich stellt sich auch bei Acante kurz darauf dasselbe Gefühl ein, das er bislang nur auf dem echten Helikon empfunden hatte,

»[...] une douceur que je ne saurois exprimer: elle étoit telle que celle que j'ai quelquefois ressentie, me voyant au milieu de ces Déesses sous le plus bel ombrage de l'Helicon, favorisé comme à l'envi de toute la Troupe.«²⁸²

La Fontaine webt anschließend den realen Raum in die fiktive Handlung ein. Man habe die Musen in einem der schönsten Räume untergebracht, stellt Acante fest, und Ariste bestätigt ihre verdiente Beherbergung in Fouquets Appartement.²⁸³ Fouquet zeige sich der Wichtigkeit einer Aufnahme der Göttinnen bewusst; diese hätten sich ihrerseits umfassend um seine Gunst bemüht, ganz dem Verhältnis von Künstler und Mäzen entsprechend:

»Après tout elles sont filles de Jupiter; nous ne voudrions, pour quoi que ce fût, qu'elles s'allassent plaindre de nous en plein Consistoire des Dieux. Vous n'avez jamais vû qu'on

279 La Fontaine 1967, S. 164.

280 »Quoi! je vous trouve ici, mes divines Maîtresses! / De vos monts écartez vous cessez d'être hôtesse! / Quel charme ont eu pour vous les lambris que je vois? / Vous aimiez (disoit-on) le silence des bois; / Qui vous a fait quitter cette humeur solitaire? / D'où vient que les Palais commencent à vous plaire? / J'avois beau vous chercher sur les bords d'un ruisseau: / Mais quelle fête cause un luxe si nouveau? / Pourquoi vous vêtez-vous de robes éclatantes? / Muses, qu'avez-vous fait de ces jupes volantes, / Avec quoi dans les bois sans jamais vous lasser / Parmi la Cour de Faune on vous voyoit danser? / Un si grand changement a de quoi me confondre.« Ebd.

281 Ebd., S. 164–165.

282 Ebd., S. 165.

283 »J'étois ravi de les voir si fort en honneur, et tellement considérées chez Oronte [d. i. Fouquet] qu'on les avoit logées dans l'une des plus belles chambres de son Palais. [...] Ariste qui croyoit être obligé de faire les honneurs de la maison, me dit qu'elles méritoient bien cet appartement.« Ebd., S. 165–166.

2.2 Die Chambre des Muses

se soit repenti de l'accueil avec lequel on les a reçues. N'ont-elles pas fait de leur part tout ce qu'elles ont pû pour plaire à Oronte [d. i. Fouquet]?«²⁸⁴

Apolls neue Funktionen in Vaux-le-Vicomte werden von La Fontaine in Fragment IV des *Songe de Vaux* thematisiert.²⁸⁵ Auf Acantes erstaunte Reaktion angesichts Apolls ungewöhnlicher Beschäftigungen²⁸⁶ liefert Lycidas eine präzise Beschreibung von dessen neuer Rolle:

»Comment (repartit Lycidas moitié en colere) y-a-t'il quelque chose dans Vaux, dont Apollon ne doit avoir soin? Sais-tu qu'il a fait résolution de demander à Oronte [d. i. Fouquet] le même emploi qu'il eut autrefois chez Admette?

[...]

Il est las des vains travaux,
Il se rit des beaux ouvrages,
Il veut par monts et par vaux,
Dans nos prez, sur nos rivages,
Garder les moutons de Vaux,
Car on y gagne gros gages;
Aucun labeur n'y manque de guerdon.
Ce ne sont point les murs de Roi Laomédon,
Qui voulut pour néant, si j'ai bonne mémoire,
Bâtir ces murs détruits par un decret fatal:
C'étoit un Roi qui payoit mal.
Il n'est pas le seul en l'Histoire.«²⁸⁷

La Fontaine setzt Oronte, hinter dem sich Fouquet verbirgt, mit dem gerechten König Admetos gleich²⁸⁸ und suggeriert eine großzügige Entlohnung Apolls – dies im Kontrast zu den schlecht zahlenden Königen der Geschichte, womit Fouquet erneut zum wich-

284 Ebd., S. 166.

285 Vgl. ebd., S. 145–152. Mit dem Gesang eines im Garten von Vaux-le-Vicomte sterbenden Schwans widmet sich La Fontaine in diesem Fragment den Absurditäten der Theorie der Seelenwanderung.

286 »[...] [L]e Dieu que vous me donnez pour caution de votre Métempsycose, auroit-il bien pris la peine de visiter un Cigne malade?« Ebd., S. 151.

287 Ebd., S. 151–152.

288 In der Erwähnung der beiden Könige Admetos und Laomedon rekurriert La Fontaine auf zwei Ereignisse aus dem Apoll-Mythos: Für den thessalischen König Admetos musste Apoll die Viehherden hüten, nachdem er nach der Tötung der Kyklopen für ein Jahr aus dem Olymp verbannt worden war. Admetos zeigte sich als sanfter und gerechter König, dem Apoll freundschaftlich verbunden blieb. Ganz anders gestaltete sich die Begegnung mit Laomedon, der Apoll, gemeinsam mit Poseidon, die Mauern von Troja hatte bauen lassen, ihnen jedoch anschließend die Entlohnung verweigerte. Vgl. Rose/Berve-Glauning 2012, S. 66, 133–134.

tigsten Mäzen seiner Epoche überhöht wird. Apoll stellt sich ausschließlich in Fouquets Dienste, wird zur Inspirationsquelle der in Vaux-le-Vicomte arbeitenden Künstler und übernimmt sogar profane Aufgaben:²⁸⁹

»Enfin Apollon a juré de ne plus faire de vers que quand Oronte et Sylvie [d. s. Fouquet und Marie-Madeleine de Castille] le souhaiteront. Il gouvernera leurs troupeaux; il sera Contrôleur de leurs bâtimens; il conduira la main de nos Peintres, de nos Statuaires, de nos Sculpteurs; il t'inspirera toi-même, si tu écris pour plaire au Héros ou à l'Héroïne, et non autrement.«²⁹⁰

Als Musaget hat Apoll hingegen auch im *Songe de Vaux* seine Bedeutung eingebüßt.²⁹¹ Beispiele aus anderen Werken von La Fontaine, Paul Pellisson und Pierre Corneille sowie aus Fouquet zugeeigneten Widmungen zeigen, dass das Bild von Vaux-le-Vicomte als neuem Parnass zu einer wiederkehrenden literarischen Formel geworden war.²⁹² Die Vorläufer einer solchen Inszenierung waren denkbar wirkmächtig: In Frankreich ist insbesondere an die Darstellung von Franz I. als Musenführer in seinen späteren Regierungsjahren zu denken, die auch die Idee von Fontainebleau als Musenhof mit einschloss.²⁹³

Die untergeordneten Szenen der Wölbung setzen in der *Chambre des Muses* die Panegyrik auf Fouquet fort, sowohl über die Allegorien von Ruhm und Ehre in Form der *Grisaille-Medaillons* als auch über die fingierten Tapisserien. Letztere zeigen zwei triumphale Episoden der Musen, zum einen ihren Gesangswettstreit mit den Pieriden, die nach ihrer Niederlage in Elstern verwandelt werden,²⁹⁴ zum anderen den Wettstreit mit den Sirenen, denen die siegreichen Musen die Federn ausrissen und teils als Kopfschmuck trugen.²⁹⁵ Auch die Adler in den Ecken, die Fouquets Devise im Schnabel, das Wappentier emportragen, deutet Félibien als Sinnbilder von Genialität, Agilität und Scharfsichtigkeit und folglich Bedingung für den Aufstieg seines

289 Die Vermenschlichung Apolls erfolgt bereits einige Abschnitte zuvor, wo Lycidas ihn mit »Docteur / En Médecine« betitulierte und ihn mit »Monsieur« anspricht. Vgl. La Fontaine 1967, S. 148. Siehe auch Titcomb in La Fontaine 1967, S. 140.

290 La Fontaine 1967, S. 152.

291 Zum Rollentausch Apolls mit Fouquet sowie zu Vaux-le-Vicomte als neuem Parnass siehe auch Donné 1996, S. 122–129.

292 So schreibt bspw. La Fontaine in einer Madame Fouquet gewidmeten Ballade: »Je viens de [Vaux], sachant bien que tous / Les Muses font en ce lieu résidence [...]«. La Fontaine, *Oeuvres complètes* 1991, S. 497. In einem ebenfalls Madame Fouquet gewidmeten *Dizain* lässt er Klio sprechen und in einer dem Surintendant gewidmeten *Épître* wird Vaux-le-Vicomte als Aufenthaltsort der Musen und zugleich zu einem Ort der Erholung fernab der Staatsgeschäfte stilisiert. Vgl. ebd., S. 550, 504–505. Siehe auch die zahlreichen Bezüge zum Parnass bzw. den Musen in den Widmungsversen zu *Œdipe* von Pierre Corneille in Corneille (1659), *Vers presentez a Monseigneur le Prucvrevr General Fovcquet, Svr-Intendant des Finances*, n. p.

293 Vgl. Tauber 2009b, S. 302–303.

294 Vgl. Ovid 2017, Buch V, V. 294–678 (S. 260–285).

295 Vgl. Pausanias 1820/21, Buch IX (Béotie), Kapitel XXXIV, 3.

Auftraggebers.²⁹⁶ Grundsätzlich ist auch denkbar, den Adler als König der Lüfte und traditionelles Herrschaftssymbol mit dem König gleichzusetzen, der dann zur tragenden Kraft von Fouquets Aufstieg würde. Ist eine solche Interpretation zwar naheliegend, suggeriert die Darstellung indes einen Adler in Diensten Fouquets, was keine dem König angemessene Rolle wäre. Die Adler mit Eichhörnchen und Devise werden 1667 auch von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg hervorgehoben, der hierzu folgendes wiedergibt: »[...] [F]erner war an allen ecken der decke ein adler gemahlet auf welchen ein eichhorgen (So FOUQVET in sei-nem Wappen hatt) sitzet mit dieser uberschrift QUO NON ASCENDET, darbey wurde REFERIRET, daß als Es der König einmahl gelesen hatte Er darauf gesaget a PIGNEROLE [...].«²⁹⁷ Die Brisanz insbesondere der mehrfach abgebildeten Devise wurde von den Zeitgenoss*innen offenbar als solche wahrgenommen und – sicherlich auch mit Blick auf eine unterhaltsame Präsentation für den Besucher – der Bogen zu Fouquets spektakulärem Sturz geschlagen.²⁹⁸

Auf der untersten Bedeutungsebene situieren sich schließlich die fingierten Steinreliefs mit Allegorien der vier Dichtungsarten, deren Darstellungen den Vorgaben Cesare Ripas folgen.²⁹⁹ Le Brun wählte ein vereinfachtes Schema von ruhender Figur mit Putto und fügte erklärend einen Vers aus Jean Baudouins französischer Ripa-Ausgabe hinzu. Die Verse werden auch von Félibien wörtlich wiedergegeben, der die Nebenszenen erstaunlich ausführlich berücksichtigt und Bezüge zu den sie rahmenden Musenpaaren herstellt.³⁰⁰ Durch die Dichtungsarten wird insbesondere Fouquets literarisches Mäzenatentum betont, das er mit besonderem Engagement betrieb. Die Dichtungsarten finden sich in zeitgenössischen Innenausstattungen selten; Le Brun wiederholte das Thema zeitgleich zu Vaux-le-Vicomte in einem Cabinet im Hôtel de La Bazinière (um 1658, verloren), wo Allegorien der Dichtungsarten und der Erdteile einen Aufstieg der Pandora in den Olymp rahmten.³⁰¹

Zu der inhaltlich vielschichtigen Decke scheint die Gestaltung des Alkovens (Abb. 28) in keiner signifikanten Beziehung zu stehen. Diana als Mondgöttin auf ihrem von Rehen gezogenen Wagen entspricht einer für Alkoven typischen Ikonographie von Nacht und

296 Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37: »[...] [A]insi l'Aigle est la figure d'un genie subtil & penetrant; & il ne faut pas douter que le Peintre l'ayant representé portant cet Escureüil sur sa teste, ne vueille dire par cette peinture toute mystique jusques où ne peut point aller Celuy qui est porté sur un oyseau, qui par l'agilité de ses aisles, & par la force de ses yeux surpasse tous les autres oyseaux.«

297 Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57–58.

298 Fouquet war in Pignerol inhaftiert. Mit dem Ludwig XIV. in den Mund gelegten Ausspruch wurde in der Chambre des Muses Fouquets Verhaftung somit als Folge seiner über die Maßen selbstbewussten Repräsentation dargestellt.

299 Vgl. Ripa 1643/44, Bd. II, S. 77–79.

300 Die Kombinationen der Musenpaare mit einer Dichtungsart seien nicht zufällig gewählt, sondern basierten auf den Analogien zwischen den Kunstformen. Félibien verweist zudem auf Le Bruns male-rische Bemühungen, jene Bezüge augenfällig zu machen, bspw. im Falle der Musen Terpsichore und Euterpe um das *poème bucolique*: »Et parce que ces Figures accompagnent ce Poème Pastoral, le Peintre a representé celle que jouë de la flute avec un air un peu rustique.« Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37.

301 Vgl. Mérot 1990, S. 168; Schulten 1999, S. 402.

Ruhe in Bezug auf das dort üblicherweise platzierte Bett. Eine ähnliche Ikonographie weist beispielsweise der Alkoven der Chambre im Hôtel de l' Arsenal auf, wo eine Allegorie des Schlafs von Rundbildern mit Diana und einer Allegorie der Stille flankiert wird. Zwar von intimerer Raumwirkung, doch mit einer motivisch ähnlichen Gestaltung ausgestattet, erweist sich auch das Cabinet in der zweiten Etage des Hôtel de Lauzun, dessen Decke Diana auf ihrem Wagen vor einem großen Mond zeigt, während der Alkoven von einer schlafenden Figur mit rahmenden Monogrammen bestimmt wird (Abb. 35).³⁰² Auch in der Chambre des Muses ist das zentrale Bildfeld des Alkovens mit von Putten gehaltenen Monogrammen Fouquets und musischen Gegenständen gerahmt, jedoch offensichtlich nicht von Le Bruns Hand und nicht eindeutig datierbar.

Mit einer Musenversammlung wurde für Fouquets Chambre ein Thema gewählt, das um die Mitte des 17. Jahrhunderts auf eine lange und variantenreiche Darstellungstradition bauen konnte. Nicht selten bewegte es sich in seiner Beliebtheit nahe der Beliebigkeit, garantierte jedoch einen überaus hohen Wiedererkennungswert und unmittelbare Erfassung seitens der Rezipient*innen. Fast inflationären Ausmaßes sind insbesondere seit dem 16. Jahrhundert Darstellungen der Musen auf Tafelbildern, in ephemeren Festdekorationen und Innenausstattungen, ohne dass sich ein klarer ikonographischer Kanon des Themas ausbildete. Aus den zahlreichen Varianten des Mythos in der antiken und mittelalterlichen Literatur hatten sich die Musen als Töchter des Jupiter und der Mnemosyne etabliert, doch weder Anzahl noch genaue Bedeutung der Einzelnen waren bis zum 17. Jahrhundert verbindlich definiert. Mehrheitlich orientierte man sich an der zuerst von Hesiod festgelegte Neunzahl und seinen Namensgebungen der Musen und versammelte sie um Apoll auf dem Parnass, doch erfuhr das Motiv im Einzelnen zahlreiche differierende Ausdeutungen. Auch Ripas *Iconologia* muss als ein Versuch verstanden werden, die Musenikonographie zu kanonisieren.³⁰³ Die fehlende ikonographische Verbindlichkeit der Musen brachte die Möglichkeit mit sich, sie mit vielfältigen Bedeutungen aufzuladen, was sicherlich zu ihrer Beliebtheit in Innenausstattungen des 17. Jahrhunderts beigetragen hat.

Offenbar sah sich gerade der neue Adel ermutigt, auf die Musen zuzugreifen, während das französische Königshaus das Thema nur unwesentlich besetzte. So finden sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nur drei Beispiele von Musendarstellungen in königlichen Residenzen. Im Jahr 1624 gingen mehrere Gemälde von Giovanni Baglione als Geschenk des Duc von Mantua Gustave Priandi an Maria de' Medici und wurden im Palais du Luxembourg im Cabinet der Königin in der ersten Etage angebracht. Ihr

302 Diana auf ihrem Wagen steht im Hôtel de Lauzun im Kontext der Geschichte um Endymion. Die schlafende Figur im Alkoven hat eine auffallende Ähnlichkeit mit jener im Cabinet des jeux. Vgl. S. 285, Abb. 35 in der vorliegenden Arbeit.

303 Vgl. Schneider 2011, S. 70. Zu den Musen in französischen Innenräumen im 17. Jahrhundert siehe überblickend Mérot 1990, S. 141–148; Schneider 2011, S. 77–85.

2.2 Die Chambre des Muses

künstlerischer Einfluss scheint jedoch begrenzt gewesen zu sein.³⁰⁴ Aufgegriffen wurde das Thema auch im Appartement d'hiver von Anna von Österreich im Südflügel des Palais du Louvre, wo Eustache Le Sueur im Cabinet des Bains das Deckengemälde schuf.³⁰⁵ Das Zentrum wurde von zwei oktogonalen Bildern in Blau auf Goldgrund mit Jupiter und Juno sowie den Musen, Minerva und Merkur bestimmt. Die Ikonographie bleibt ungenau; grundsätzlich ist eine Gleichsetzung der Regentin mit Minerva zu vermuten.³⁰⁶ Ebenfalls für Anna von Österreich entstand das dritte Beispiel in königlichen Kreisen: Michel Dorigny wird eine Decke mit Apoll und den Musen in der Salle des Gardes im Appartement der Königin im Pavillon de la Reine des Schlosses von Vincennes zugeschrieben.³⁰⁷

Während in den königlichen Residenzen die Musenikonographie in tendenziell untergeordneten Räumen präsent ist, wählten die Aufsteiger das Thema für die repräsentativsten Räume ihrer Appartements. So fand sich eine auf den Parnass oder die Musen zentrierte Ikonographie im Pariser Hôtel Amelot de Bisseuil in einer Grande Salle und in den Hôtels Lambert, de La Rivière und Arsenal in der Chambre; im Palais Cardinal, dem Palais Mazarin und im Hôtel Séguier schmückten Parnass-Darstellungen die repräsentativen Galerien. In den Schlössern Wideville, Meudon und Saint-Cloud sind die Musen Teil der Gartenarchitekturen und künstlichen Grotten. Die Deutungsoffenheit des Themas, so ist zu vermuten, erwies sich für eine Inanspruchnahme seitens der Aufsteiger als besonders geeignet, ergab sich daraus schließlich die Möglichkeit einer personalisierten Instrumentalisierung, ohne dass man sich der Gefahr einer Überschreitung des Decorum aussetzte. Zugleich erfüllten die Musen rein dekorative Anforderungen der *plaisirs* und ließen sich diversen Kontexten anpassen. Nicht zuletzt führten sie einen hohen künstlerischen Anspruch vor Augen, mit bedeutenden und wirkmächtigen Vorläufern wie dem Studiolo der Isabella d'Este von Andrea Mantegna³⁰⁸ oder der Stanza della Segnatura im Vatikan von Raffael.³⁰⁹

304 Vgl. Baudouin-Matuszek 1991, S. 211. Eine unbestreitbare Nähe lässt sich zwischen den Darstellungen der Muse Terpsichore von Le Brun in Vaux-le-Vicomte und jener von Baglione (1620–1621) erkennen. Beide Figuren sind in Rückenansicht mit leichter seitlicher Kopfwendung und auf ihrem Instrument spielend gezeigt. Eine Kenntnis Le Bruns der Musen Bagliones erscheint folglich wahrscheinlich. Das Gemälde von Baglione befindet sich heute im Musée des Beaux-Arts in Arras, INV D.938.8, <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00310077> [13.8.2021].

305 Zwei Vorzeichnungen zu dem verlorenen Deckengemälde haben sich erhalten. Vgl. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 30823, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020208657>; INV 30660, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020208467>.

306 Vgl. Mérot 1987, S. 306–307; Milovanovic 2005, S. 23.

307 Auch hier ist die inhaltliche Interpretation aufgrund der wenigen Quellen nicht eindeutig. Vgl. Schulten 1999, S. 480.

308 Andrea Mantegnas Gemälde für das Studiolo der Isabelle d'Este (um 1497) ging 1627 in die Sammlungen Richelieus und anschließend in jene Ludwigs XIV. über und befindet sich heute unter dem Titel *Mars et Vénus dit Le Parnasse* im Musée du Louvre, Département des Peintures, INV 370, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059312>. Die staatspolitische Aufladung des Bildes wurde vielfach beschrieben. Vgl. Schneider 2011, S. 76.

309 Raffaels Darstellung (1510–1511) befand sich in einem Raum der Stanzen, der als Tagungsort des päpstlichen Gerichtshofs diente. Dessen komplexe Ausstattung zielte auf die Präsentation einer universalen

Inhaltliche Deutungen zeigen speziell in Kreisen der neuen Eliten keine Parallelen oder übergreifenden politischen Vereinnahmungen. Ohne Zweifel war den Musen grundsätzlich der Verweis auf die Kunstkennerschaft des Auftraggebers inhärent, doch führt gerade die oft vage bleibende Ikonographie vor Augen, dass zahlreiche Bildprogramme im 17. Jahrhundert in erster Linie auf eine räumliche Angemessenheit, verbunden mit Zerstreung und Unterhaltung zielten. Politisch-personalisierte Aussagen oder präzise interpretatorische Auslegungen waren nicht zwangsläufig intendiert.³¹⁰ Im Falle der Musen lassen sich die mit ihrer Deutung verbundenen Schwierigkeiten schon an den diversen heutigen Interpretationsversuchen der Forschung erkennen. Francesco Romanellis Parnass-Szene in der Galerie des Palais Mazarin,³¹¹ die Musen in der Chambre der Madame Lambert im Hôtel Lambert³¹² oder die Parnass-Darstellung in einer Chambre des Hôtel Arsenal³¹³ bieten ein interpretatorisches Spektrum, das von gefälligen Evokationen eines *locus amoenus* bis hin zu komplexen politisch-philosophischen Deutungsaufladungen reicht.

Im Zusammenhang mit den Musen in Vaux-le-Vicomte ist ein näherer Blick auf das Deckengemälde der Chambre im Hôtel de La Rivière aufschlussreich. Neben den bereits thematisierten formalen Analogien bietet es auch ein anschauliches Beispiel dafür, wie ein Thema im Kontext von Aufstiegsstrategien gewählt wurde. Im Vertrag zwischen Louis Barbier, Sieur de La Rivière, und Charles Le Brun wurden im Dezember 1652 für die Gewölbeecken »huict figures de colory représentans quelques vertus accompagnées de petitiz amours, scavoir deux figures à chaque angle du platfondz«³¹⁴ beschrieben, somit die Ikonographie zunächst nicht präzise festgelegt. Die Tugendallegorien führte Le Brun unter Auslassung von Polymnia als acht Musen aus³¹⁵ und kombinierte sie mit Episoden aus dem Mythos um Psyche. Ähnlich zu Vaux-le-Vicomte

Weltsicht und einer allumfassenden, staatspolitisch gedachten Harmonie. Ein Stich von Marcantonio Raimondi (1517–1520) mit einigen signifikanten Veränderungen an der Figur Apolls war Le Brun nachweislich bekannt, wie Einflüsse in seinen späteren Arbeiten in Versailles zeigen. Vgl. Schneider 2011, S. 74–77.

310 Vgl. Cojannot-Le Blanc 2014, S. 95–96.

311 Die Galerieausstattung wurde u. a. als Manifest neuplatonischer Denkmodelle sowie als Ort kunsttheoretischer Reflexion begriffen. Vgl. näher Oy-Marra 1994; Milovanovic 2002, S. 284.

312 Im Hôtel Lambert wurden die Musen als tugendhafte Begleiterinnen der neuvermählten Hausherrin interpretiert und darüberhinaus ein komplexes kosmologisches Programm vermutet. Vgl. Henderson 1974.

313 Im Hôtel Arsenal evoziert die Parnass-Darstellung einen *locus amoenus*, der durch die militärischen Leistungen des Hausherrn geschaffen und zum angemessenen Ort für seine gewinnbringende Heirat wurde. Vgl. Schulten 1999, S. 330.

314 Zit. nach Wilhelm 1963, S. 3.

315 Folgende Musenpaare lassen sich bestimmen: Euterpe und Uranie, Melpomene und Terpsichore, Kalliope und Thalia, Erato und Klio. Die Neunzahl der Musenversammlung stellte den Künstler grundsätzlich vor das Problem von deren Verteilung im Deckengemälde, was in Vaux-le-Vicomte mit der Platzierung von Klio im Zentralbild gelöst wurde.

2.2 Die Chambre des Muses

gibt das zentrale Bildfeld mit einer Apotheose der Psyche das raumbestimmende Thema vor, in der Wölbung ergänzt durch formal untergeordnete figürliche Darstellungen in fingierten Flachreliefs.³¹⁶ Nivelon benennt das raumbestimmende Thema mit der Macht der Liebe, dem er auch die dekorativen Motive der Vasen und Sphinxen zuordnet.³¹⁷ Den Bezug zwischen dem Psyche-Mythos und den Musen erklärt Nivelon mit der Funktion der Musen »pour le divertissement des divinités, après le festin des noces de Cupidon.«³¹⁸ Ähnlich zu Vaux-le-Vicomte stehen die Musen in einem festlichen Kontext und deuten den Raum zu einem Ort der Götterversammlung um. Für die zentrale Thematik sind sie indes mehr Beiwerk als Bedeutungsträgerinnen und illustrieren eine christlich-allegorische Auslegung des Psyche-Themas, die der Abbé de La Rivière offenbar für seine Ambitionen und Aufstiegspläne zu instrumentalisieren gedachte.

Der Mythos der Psyche, generell in der bildenden Kunst sehr beliebt,³¹⁹ wurde mehrheitlich mit Heirat, Ehe oder Liebschaften des Auftraggebers in Verbindung gesetzt, was für den Kirchenmann Rivière selbstredend ausgeschlossen war. Jedoch war auch eine christliche Auslegung den Quellenkommentaren nicht fremd: Psyches verbotener Blick auf Amor wurde mit dem Sündenfall gleichgesetzt und ihre Reue und Rache an den sie zuvor drängenden Schwestern als Weg zu Gott und Reinigung der Seele verstanden. Psyche unterliegt der Versuchung, wird jedoch durch zahlreiche Prüfungen geläutert und erreicht ewige Glückseligkeit.³²⁰ Eine solche Interpretation von Psyches Irrfahrt als ein Bild für den Weg zu Gott sollte vermutlich im Hôtel de La Rivière evoziert werden. Innerhalb dieser christlichen Ausdeutung spielte der Moment der Apotheose indes eine untergeordnete Rolle und wurde offenbar mit Blick auf eine Antizipierung des sozialen Aufstiegs des Abbé gewählt.³²¹

Von seinen Zeitgenoss*innen wurde de La Rivière mit pejorativ gefärbten Stellungnahmen zu einem neureichen Aufsteiger bedacht; vielfach betonte man, dass er ein

316 Die vier gewählten Episoden folgen auf Psyches Versuch, sich im Fluss zu ertränken: 1. Psyche wird von Pan getröstet, 2. Psyche bittet Ceres um Hilfe gegen Venus' Rache, 3. Psyche fleht Juno um Hilfe an, 4. in ihrer ersten Prüfung durch Venus ordnet Psyche eine Fülle verschiedener Körner. Vgl. Wilhelm 1963, S. 6; Schulten 1999, S. 345; B. Gady zu Cat. 66 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 182.

317 Zum Beispiel seien die Sphinxen eingefügt »pour signifier par sa figure le secret, difficile à pénétrer, de ces mystères [de la puissance et force de l'amour] [...]« Nivelon 2004, S. 160.

318 Ebd.

319 Verbreitung fand die Geschichte insbesondere seit der im 14. Jahrhundert erfolgten Wiederentdeckung der textlichen Grundlage von Apuleius' vermutlich um 170 entstandenen *Metamorphosen*, auch bekannt als *Der goldene Esel*, die zahlreiche Auflagen, Übersetzungen und kommentierte Nacherzählungen erfuhr. Vgl. Weiland-Pollerberg 2004, S. 15–20; zur Verwendung des Themas in der französischen Kunst siehe ausführlich Regnier-Bonnissent 1996.

320 Vgl. Weiland-Pollerberg 2004, S. 15–18.

321 Im Zentralbild ist Psyche zudem als einzige Figur nicht mit den der Deckenperspektive entsprechenden, geometrisch korrekten Verkürzungen dargestellt, sondern erscheint in einer parallelen Ansicht. Dies zielte, so vermutet Gady, auf die Präsentation einer »Âme magnifiée et incorruptible: contrairement aux apparences, la réception dans l'Olympe d'une jeune femme aux charmes manifestes était donc parfaitement convenable pour la chambre d'un abbé.« B. Gady zu Cat. 66 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 182.

ehrzeiger und verschwenderischer Emporkömmling sei.³²² Der aus einfachen Verhältnissen stammende Abbé de La Rivière hatte sich nach einem rapiden Aufstieg im Umfeld von Gaston d'Orléans etabliert³²³ und verfolgte über Jahre – intensiv, doch erfolglos – einen Kardinalsposten.³²⁴ Der Erwerb des Hôtels an der Place Royale (der heutigen Place des Vosges) im März 1652 und die dort in schneller Abfolge ausgeführten Umbau- und Ausstattungsarbeiten sind zweifelsohne in direktem Zusammenhang mit seinen Ambitionen zu sehen. Mit der christlichen Auslegung des Psyche-Mythos demonstrierte er seine Eignung für die angestrebte Kardinalswürde: So zeigen die Nebenszenen vorrangig die Prüfungen der Psyche auf Erden und ihre Bittstellung bei verschiedenen Göttern – der Weg der Läuterung steht im Mittelpunkt, während die sonst populären Episoden um ihre Liebe zu Amor keine Verwendung fanden. Die Apotheose antizipierte den Triumph des Auftraggebers, während sich die Musen, wie auch in Vaux-le-Vicomte, als leicht adaptierbare Ausschmückung der zentralen Deckenaussage eigneten³²⁵ und zusätzlich als Verweis auf die mäzenatischen Erfolge des Auftraggebers fungieren konnten.

2.2.2 Die Möblierung der Chambre

Die mobile Ausstattung der Chambre des Muses war im Verhältnis zur Antichambre d'Hercule deutlich gesteigert. Mit einem Gesamtwert der inventarisierten Objekte von 15.842 livres, 20 sols übertraf sie jenen der Antichambre mindestens um fast das Vierfache, womöglich mehr.³²⁶ Das Récolement von 1665 nimmt ohne Abweichungen die 1661 inventarisierten Objekte auf und nennt im Einzelnen einen persischen Teppich für 800 livres und zwanzig *fauteuils* mit einem Bezug aus chinesischem *peluche* für 200 livres. Geringere Werte erreichen ein Tisch mit *tapis de table* für 18 livres, ein weiterer Tisch mit grünem *tapis de table* für 4 livres sowie zwei rot lackierte *guéridons* und

322 So schreibt bspw. Mazarin: »Il a cent cinquante mille livres de rentes; il a deux millions d'argent comptant, [et demande] l'archevêché de Reims, qui est la plus belle dignité et la première qui soit en France, tenu par de grands princes et cardinaux; c'est le premier duché. [...] Il est admirable que, dans le même temps qu'il en fait instance, il exagère qu'il n'est ni intéressé ni ambitieux.« Carnets de Mazarin, XIII, S. 4, zit. nach Chérueil 1855, Bd. II, S. 13.

323 Vgl. zum Werdegang des Abbé de La Rivière Dérens 1996, S. 341; B. Gady zu Cat. 66 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 182.

324 So bezeugt Mazarin: »Il est persuadé que tout doit être sacrifié pour son cardinalat«, Carnets de Mazarin, XIII, S. 3, zit. nach Chérueil 1855, Bd. II, S. 13.

325 Die Motivwahl liegt auch insofern nahe, als in der französischen Edition von Apuleius' *Metamorphosen* von 1648 (Nicolas und Jean de La Coste) die Gesänge der Musen zwei Mal erwähnt werden. Vgl. B. Gady zu Cat. 66 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 185, Anm. 2.

326 Der Gesamtbetrag des Mobiliars in der Antichambre ließ sich nicht zweifelsfrei ermitteln, erreichte jedoch mindestens 3.232 livres und höchstens 4.030 livres (siehe näher S. 235 in der vorliegenden Arbeit).

2.2 Die Chambre des Muses

ein Kaminschirm für zusammen 10 livres. Das Eisengitter im Kamin wird auf 20 sols; zwei *guéridons* aus Nussbaum werden auf 10 livres geschätzt.³²⁷ Hohe Werte werden für Spiegel und Lüster angegeben. Ein großer Spiegel mit einer Bordüre aus ziseliertem Silber erreicht im Récolement 1.500 livres; zwei weitere ovale und ebenfalls mit Silber verzierte Spiegel werden auf jeweils 150 livres geschätzt.³²⁸ Anhand der Lüster wird die Wertsteigerung am einzelnen Objekt besonders deutlich: Vier Kristalllüster werden auf 250 livres pro Stück geschätzt,³²⁹ während sich in der Antichambre nur zwei Lüster für je 200 livres befanden. In der Chambre des Muses hing zudem die wertvollste Tapisserieserie aus Fouquets Besitz, eine achteilige Serie *haute lisse* aus der englischen Mortlake-Manufaktur, durchwebt mit Silber- und Goldfäden, mit einer Geschichte von Venus und Vulkan,³³⁰ die von grünen Vorhängen geschützt wurde. Im Récolement von 1665 werden für die Tapissereien hohe 12.000 livres angegeben; der König erwirbt sie für 11.789 livres.³³¹ Die Maße werden benannt mit »trois aulnes et demye de hault sur trente sept aulnes de cours«,³³² also etwa 4,16 m hoch und 43,97 m lang.

Die beschriebene Möblierung muss als unvollständig eingestuft werden, insbesondere aufgrund des fehlenden Bettes, das üblicherweise mit seinen zugehörigen Sitzmöbeln das luxuriöse Herzstück einer Chambre bildete. Vermutlich verhinderten die noch unvollendeten Arbeiten am Alkoven seine ständige Aufstellung. Einige überaus wertvolle Betten wurden im Gardemeuble aufbewahrt, von denen indes keines eindeutig der Chambre zugeordnet werden kann.³³³ Auch die Abwesenheit unterschiedlicher Sitzmöbel, über die sich die sozialen Hierarchien abbilden ließen, entspricht nicht der üblichen Ausstattung eines Empfangsraums.³³⁴ Ohne das Bett wird eine Einschätzung der mobilen Ausstattung von Fouquets Chambre im zeitgenössischen Vergleich erschwert und verliert der Gesamtwert der mobilen Objekte an Aussagekraft, da das Bett mit zugehöriger Sitzgarnitur üblicherweise den wertvollsten Teil des Mobiliars bildete.

327 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 134v–135r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 42v–43r.

328 Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 26v–27r. Die Maße der Spiegelgläser bewegen sich zwischen 30 und 35 Zoll.

329 Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 27r.

330 Fünf der acht Tapissereien haben sich erhalten. Vgl. Paris, Mobilier national, GMTT-36-001–005, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-001> [13.8.2021], <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-002> [13.8.2021], <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-003> [13.8.2021], <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-004> [13.8.2021], <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-005> [13.8.2021].

331 Vgl. État des meubles 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 98. In der Liste der für den König erworbenen Objekte in den *Mélanges Colbert* werden leicht abweichend 11.819 livres angegeben. Vgl. Bibl. nat., Mél. Colbert, 280, 1668, fol. 305r.

332 Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 42v.

333 Vgl. zu den Betten in Vaux-le-Vicomte näher S. 405–408 in der vorliegenden Arbeit.

334 Vgl. zu den über Sitzmöbel vermittelten Hierarchien Courtin 2011a, S. 58.

Dennoch zeigt sich in der *Chambre des Muses* eine raumtypische Wertakkumulation, die sich auch in den Pariser *Hôtels particuliers* beobachten lässt. Ein Beispiel liefert die *Grande chambre* im *Hôtel* von Louis Hesselin, wo die Ausstattung auf insgesamt 9.395 livres geschätzt wurde,³³⁵ was im Verhältnis zu Vaux-le-Vicomte insofern beachtlich ist, als Hesselin Fouquet in finanzieller Prosperität und politischem Einfluss weit unterlegen war. Die wertvollsten Gegenstände aus Hesselins Besitz, etwa 10 Prozent des Werts aller in seinem *Hôtel particulier* sich befindenden Objekte, wurden in der *Chambre* versammelt.³³⁶ Eine der *Chambre des Muses* ähnliche Wertschätzung zeigt sich im *Hôtel Lambert* in der *Grande chambre* des im Erdgeschoss zum Garten gelegenen Appartements, dessen Objekte auf insgesamt 15.984 livres geschätzt wurden.³³⁷ Allein 9.000 livres entfielen auf das Bett mit den zugehörigen Sitzmöbeln, das entsprach über der Hälfte des Gesamtwerts. Auch für Fouquets *Chambre* kann folglich von mindestens einer Verdopplung des Wertes der »endgültigen« Möblierung mit Bett ausgegangen werden.

In der genannten *Grande chambre* im *Hôtel Lambert* fällt darüber hinaus eine inventarisierte Tapisserieserie auf, bei der es sich um eine Variation der Vulkan-Serie handelte, die auch in Fouquets *Chambre* hing. Die in der Zeit sehr renommierten Tapisserien aus Mortlake gingen auf eine Mitte des 16. Jahrhunderts entstandene flämische Serie zurück, die im 17. Jahrhundert um weitere Szenen erweitert wurde, so dass sich eine Variation von insgesamt etwa fünfzehn Darstellungen ergab.³³⁸ Motive und Bordüren wurden den Geschmacksvorgaben und räumlichen Kontexten angepasst.³³⁹ Versionen der Serie besaßen neben Lambert de Thorigny auch der Abbé de La Rivière sowie Kardinal Jules Mazarin, mit großen Diskrepanzen bezüglich der Schätzwerte. Während die neunteilige Serie im Besitz von La Rivière³⁴⁰ auf die hohe Summe von 30.000 livres geschätzt wurde, kamen die sieben Bildteppiche Lamberts auf 5.000 livres, was ohne Zweifel auch mit ihren deutlich geringeren Maßen zu erklären

335 Vgl. Nachlassinventar von Louis Hesselin 1662, Arch. nat., Min. centr., XX, 310, Transkription von Nicolas Courtin, S. 306.

336 Vgl. Courtin 2011a, S. 79–80.

337 Vgl. Nachlassinventar von Nicolas Lambert de Thorigny 1692, Arch. nat., Min. centr., XII, 217, Transkription von Nicolas Courtin, S. 352.

338 Vgl. Siple 1939, S. 168. Die originale Serie, nach der in England mindestens 50 Kopien und Variationen entstanden, hängt seit 1895 in Biltmore House, Biltmore, USA. Ihr Auftraggeber und ihre künstlerische Autorschaft wurden viel diskutiert; naheliegend ist ein italienisch beeinflusster flämischer Künstler und eine Übereinstimmung mit einer 1547 erwähnten Serie im Besitz von Heinrich VIII. von England. Die erste Serie in Mortlake wurde 1620–1622 produziert. Vgl. Siple 1938, S. 212–217.

339 Vgl. Siple 1939, S. 268, für eine Auflistung der einzelnen in Mortlake entstandenen Serien S. 274–278.

340 Es handelte sich um eine in Mortlake gewebte Serie aus dem Atelier von Philippe de Maechts, entstanden um 1622/23 nach den Kartons von Henri Lerambert (um 1600). Aufbewahrt wurden die Bildteppiche im *Gardemeuble*, so dass keine Aussage zu ihrer Hängung getroffen werden kann. Vgl. Nachlassinventar von Louis de La Rivière 1670, Arch. nat., Min. centr., CV, 835, Transkription von Nicolas Courtin, S. 398.

ist.³⁴¹ Mazarins neunteilige Version bleibt im Inventar von 1653 ungeschätzt und befand sich 1661 nicht mehr in seinem Besitz.³⁴² Verglichen mit Lambert de Thorignys Tapissereien bewegte sich Fouquet mit 12.000 livres auf einem deutlich höheren Niveau, was indes durch die mehr als zweieinhalbmal so teure Serie von Louis de La Rivière relativiert wird. Auch bleibt zu unterstreichen, dass es sich bei Fouquets Serie um die mit Abstand wertvollsten Tapissereien im Schloss handelte. Die Mortlake-Serie vermag somit zwei bereits festgestellte Aspekte zu untermauern: Zum einen deutet sich Fouquets zweitrangiger Status als Sammler von Tapissereien an, zum anderen verdeutlichen sich die eingangs skizzierten Konkurrenzen in der kulturellen Welt, die nicht zwangsläufig mit dem sozialen Status des Sammlers korrelierten. So hebt sich im konkreten Fall der Vulkan-Serie der Abbé de La Rivière hervor, auch neben dem in sozialem Rang und machtpolitischen Einfluss weit über ihm stehenden Fouquet und – so ist zu vermuten – sogar neben Mazarin.

2.2.3 Jean de La Fontaines poetische Verarbeitung der Tapisserieserie der *Histoire de Vulcain*

Die Tapisserieserie der *Histoire de Vulcain* steht im Mittelpunkt des IX. Fragments in Jean de La Fontaines *Songe de Vaux*.³⁴³ La Fontaine ist der einzige der über Vaux-le-Vicomte schreibenden Literat*innen, der auch die mobile Ausstattung berücksichtigt und über die Erhebung der Tapissereien zum literarischen Gegenstand ihre über Wert und Hängungsort etablierte Bedeutung untermauert. Seine Wahl erklärt sich vermutlich durch den narrativen Charakter der Bildteppiche, der von La Fontaine für eine poetische Nacherzählung des Mythos um die Liebe zwischen Mars und Venus und ihrer Aufdeckung durch Vulkan genutzt wird. Die Tapisserieserie bot eine willkommeneren Vorlage als die an der Decke dargestellten Allegorien, die sich zu keiner fortlaufenden Narration zusammenfügen. Keineswegs jedoch werden die Tapissereien zu einem einfachen Vorwand eines von den Darstellungen losgelösten poetischen Literaturstücks – vielmehr hinterlassen das Medium der Tapiserie und deren Bildhaftigkeit umfassende Spuren im Text. Ebenso schreibt der Text die Bilder fort, wo sie dem Dichter in ihrer Ausdrucksfähigkeit offenbar begrenzt schienen und so ist das Fragment auch eine konkrete

341 Im Hôtel Lambert: »1 tenture de tapisserie de haute lisse d'Angleterre représentant les amours de Vulcain, contenant 17 aunes de cours sur 2 aunes de haut, en 7 pièces, doublée par bandes de toile.« Nachlassinventar von Nicolas Lambert de Thorigny 1692, Arch. nat., Min. centr., XII, 217, Transkription von Nicolas Courtin, S. 352. Im Hôtel de La Rivière: »1 tenture de tapisserie représentant l'histoire de Vulcain, ci-devant rehaussée d'or fabrique d'Angleterre, contenant 9 pièces de 40 aunes et ½ de cours sur 4 aunes moins demi tiers de haut, tout doublée de toile verte.« Nachlassinventar von Louis de La Rivière 1670, Arch. nat., Min. centr., CV, 835, Transkription von Nicolas Courtin, S. 398.

342 Vgl. Aumale 1861, S. 118; P. Michel 1999, S. 449.

343 Vgl. La Fontaine 1967, IX: Les Amours de Mars et de Venus, S. 227–232.

Veranschaulichung des ebenfalls im Kontext der *Chambre des Muses* in Fragment II entwickelten Paragone der Künste, aus dem die Dichtkunst siegreich hervorgeht.³⁴⁴

Bereits der erste Satz kündigt die Bilderzählung an,³⁴⁵ die in einer Abfolge szenischer Beschreibungen in Orientierung an den einzelnen Tapissereien erfolgt; meist dienen Absätze im Text als Markierungen der Übergänge. Die Erzählung ist so als ein Abschreiten der Tapissereien im Raum vorstellbar, zudem La Fontaine zwar alle acht Tapissereien berücksichtigt, sich aber nicht an die in den literarischen Quellen des Mythos überlieferte Reihenfolge der Episoden hält.³⁴⁶ Eventuell folgte der Autor der Hängung in der *Chambre des Muses*, wo die räumlichen Voraussetzungen und die Maße der einzelnen Tapissereien ein Abweichen von der chronologischen Reihenfolge begründet haben könnten. Auch das Fehlen der lateinischen Inschriften in Fouquets *Mortlake*-Reproduktion ermöglichte eine von den Quellen variierende Hängung.³⁴⁷ Nach einer kurzen Einführung zum Hintergrund des Mythos um Mars' Belagerung von Kythera bildet die Vorbereitung seines ersten Treffens mit Venus den Auftakt. La Fontaine hält sich in seiner Beschreibung eng an die bildliche Vorlage³⁴⁸ und reichert die Szene mit zahlreichen Evokationen von Mars' Intentionen und seiner Gefühlswelt an; immer wieder wird zudem zum Betrachten der Tapissérie aufgefordert.³⁴⁹ Auch die dem Medium der Tapissérie eigenen materiellen Effekte spiegeln sich bei La Fontaine, wenn er beispielsweise die im Textil aufwendig gearbeitete Rüstung und den farbigen Mantel hervorhebt.³⁵⁰

Die anschließende Szene, deren Vorlage verloren ist, schildert die Eroberung von Venus und die Liebesmomente zwischen den Göttern.³⁵¹ Der Wechsel zum nächsten Bildteppich wird in Vers 32 mit einer Beschreibung von Apolls Eifersucht verdeutlicht, gefolgt von der Entdeckung der Liebenden und Vulkans schmerzhafter Reaktion auf den Betrug. Eleanor Titcomb hat für diese Szene einen Bildteppich als Vorlage benannt,

344 Vgl. Teil III, Kapitel 3.1 (Paragone der Künste) in der vorliegenden Arbeit, zu La Fontaine S. 300–302.

345 Die formalen Eigenheiten des Fragments werden im Folgenden nicht einbezogen, da sie in der Sekundärliteratur bereits umfassend analysiert wurden. Vgl. z. B. Gallardo 1996, S. 81–86.

346 Die Tapisserieserie stützt sich auf die Versionen des Mythos in Ovids *Metamorphosen* und Homers *Odysee*. Vgl. Siple 1938, S. 217.

347 Die flämischen Originale zeigen im Gegensatz zu der in *Mortlake* entstandenen Version lateinische Verse zur Erklärung der Szenen, die so den Interpretationsspielraum deutlich verengen und eine Veränderung der Chronologie erschweren. Vgl. Siple 1938, S. 218.

348 Vgl. *Tenture de l'Histoire de Vulcain: Mars revêtant son armure*, Paris, Mobilier national, GMTT-36-004, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-004> [13.8.2021].

349 Vgl. La Fontaine 1967, bspw. S. 228: »Considérez-le« (V. 11), »Voyez« (V. 25), »La peine de Vulcan se void représentée« (V. 50); S. 229: »mille pensers qu'en ses yeux on voit peints« (V. 53), »Le voicy« (V. 57), »Voyez-vous ce Galant qui les montre du doigt?« (V. 59); S. 230: »Celle que vous voyez« (V. 69), »Sur un lit de repos voyez Mars et sa Dame« (V. 79), »On ne pourrait entr'eux voir un plus bel accord« (V. 82), »Considérez plus bas« (V. 83). Siehe auch Dandrey 2004, S. 106–107.

350 Vgl. La Fontaine 1967, S. 228, V. 16.

351 Vgl. ebd., V. 17–31.

2.2 Die Chambre des Muses

der nicht zu Fouquets Serie gehört.³⁵² Details in La Fontaines Text lassen diese Identifikation plausibel erscheinen,³⁵³ doch bleibt sein konkreter Zugriff hierauf schwer erklärbar. Die Entdeckungs-Szene findet sich ebenso in einer Tapiserie von Fouquets Serie vor einer aufwendigen Palastarchitektur dargestellt.³⁵⁴ Der von links ins Bild eilende Vulkan wird indes von La Fontaine als »Galant«³⁵⁵ beschrieben und auch sonst entfernt sich der Autor erstaunlich weit von seiner Vorlage, ohne das bildspezifische Vokabular aufzugeben.³⁵⁶

Auch das Text-Bild-Verhältnis der nächsten Szene³⁵⁷ veranschaulicht den selektiven Zugriff auf die Darstellungen, denn La Fontaine rückt die kleine Hintergrundszene, die Mars und Venus mit Vulkan und dem Netz zeigt, in den Mittelpunkt seiner Betrachtung.³⁵⁸ Offenbar zielte der literarische Anspruch weniger auf eine nahe textliche Übersetzung der Tapisseries, als auf die Veranschaulichung der nur begrenzt abbildbaren, in der Literatur aber weit entwickelbaren Gefühlswelt. Auch die verbleibenden Tapisseries bestätigen dies, so die folgende Szene,³⁵⁹ deren bildliche Vorlage um Vulkans Beschwerde bei Jupiter den Akzent auf die Landschaftsdarstellung legt, während La Fontaine einen Dialog zwischen Jupiter und Neptun wiedergibt. Seine abschließende Beschreibung bleibt wiederum eng an der bildlichen Darstellung³⁶⁰ der Herstellung des Netzes und Präparierung des Bettes; die Überführung der Liebenden durch die Götter, deren Vorlage verloren ist, erscheint abschließend überaus knapp. In einem kurzen Nachwort erläutert La Fontaine, das wichtigste Thema nicht mehr aufgenommen zu

352 Vgl. Titcomb in La Fontaine 1967, S. 216–217. Bei der vorgeschlagenen Tapiserie handelt es sich um »Apollo warns Venus«, Mortlake-Manufaktur (1670–1685), Victoria and Albert Museum, London, INV T. 347-1965, <https://collections.vam.ac.uk/item/O364968/apollo-warns-venus-tapestry-mortlake-tapestry-factory/> [9.9.2022].

353 So schildert La Fontaine bspw. den Moment, in dem Vulkan sein Hammer aus der Hand fällt, was in der Tapiserie exakt so verbildlicht ist. Vgl. La Fontaine 1967, S. 229, V. 54.

354 Vgl. *Tenture de l'Histoire de Vulcain: Mars et Vénus surpris*, Paris, Mobilier national, GMTT-36-005, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-005> [13.8.2021].

355 Vgl. La Fontaine 1967, S. 229, V. 59: »Voyez-vous ce Galant qui les montre du doigt?«

356 Vgl. ebd., V. 50–53: »La Peine de Vulcan se void représentée: / Et l'on ne diroit pas que les traits en sont feints. / [...] / Roule mille pensers qu'en ses yeux on voit peints.«

357 Vgl. *Tenture de l'Histoire de Vulcain: L'infidélité de Vénus*, Paris, Mobilier national, GMTT-36-002, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-002> [13.8.2021].

358 Die Tapiserie zeigt einen prächtig gestalteten Innenraum mit Neptun und Amor im Vordergrund, die sich bei Vulkan für die Befreiung von Mars und Venus einsetzen. Die Entdeckungsszene der Liebenden ist weit im Hintergrund auf einem Gemälde an der Wand gezeigt; unter ihnen stehen die drei weinenden Grazien. Die Szene – einzig bei Homer belegt – situiert sich nach der Gefangennahme von Mars und Venus durch Vulkans Netz. La Fontaine verkehrt die Reihenfolge und lässt Neptun, eigentlich im Zentrum der Darstellung, gänzlich unerwähnt. Die »trois Graces pleurantes« (La Fontaine 1967, S. 230, V. 28) werden genannt, doch ihre Trauer gilt nicht der gefangenen, sondern der gefallenen Venus.

359 Vgl. *Tenture de l'Histoire de Vulcain: Vulcain se plaignant à Jupiter*, Paris, Mobilier national, GMTT-36-003, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-003> [13.8.2021].

360 Vgl. *Tenture de l'Histoire de Vulcain: Jupiter tendant le filet*, Paris, Mobilier national, GMTT-36-001, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-001> [13.8.2021].

haben, nämlich »les reflexions que firent les Dieux, mesme les Deesses, sur une si plaisante aventure.«³⁶¹ Den Abschluss sollte folglich erneut eine über die Möglichkeiten des Abbildbaren hinausgehende Darstellung der Kommentare der Götterwelt bilden.

Sowohl die Tapisserien als auch der Text von La Fontaine sind in großem Maße anachronistisch.³⁶² In den Bildteppichen sind die Figuren in modernen und antiken Kostümen vor flämischer Landschaft und in italienisch anmutenden Renaissance-Innenräumen platziert. La Fontaine verlegte seine Erzählung in einen französischen, zeitgenössischen Zusammenhang. Mars erscheint als galanter Ritter, gekleidet für die »jours des tournois«.³⁶³ Die Rivalität mit Apoll wird dem gesellschaftlichen Kontext des 17. Jahrhunderts angepasst, wodurch sich für die Leser*innen eine identifikatorische Ebene eröffnete.³⁶⁴ Mars erhält aufgrund seiner kriegerisch-militärischen Auszeichnungen den Vorzug, wohingegen Apoll als ein Schöngest und spezifisch gebildeter *çavant* gezeichnet wird, was ihm im gesellschaftlichen Umgang der Zeit zum Nachteil gerät.³⁶⁵

Das allegorische Deckengemälde in der *Chambre des Muses* ließ La Fontaine unkommentiert. Die narrative Tapisserieserie hingegen bot ein breites Potential an poetischer Übertragbarkeit und konnte allein über ihre Erhebung zum Textgegenstand den panegyrischen Interessen Fouquets gerecht werden.

2.3 Das Cabinet des Jeux

Die Enfilade von Fouquets Appartement endet in einem Cabinet, genannt »des Jeux«, dessen Ausstattung in mancher Hinsicht mit den Gestaltungsprinzipien von *Antichambre* und *Chambre* bricht (Abb. 29). Während sich letztere sowohl in ihrer formalen Ausstattung als auch in der inhaltlichen Komplexität der in den Deckengemälden umgesetzten Programme ähneln, hat das deutlich kleinere Cabinet eine Dekoration erhalten, deren entscheidende Impulse in der Tradition seines Raumtypus zu suchen sind. Verschiedene Einflüsse italienischen und französischen Ursprungs, die spätestens seit dem 16. Jahrhundert die Geschichte der Cabinet-Dekors bestimmen, verschränken sich in Vaux-le-Vicomte zu einer raffinierten Ausstattung. Zugleich fügt sich der Raum in eine

361 La Fontaine 1967, S. 232.

362 Vgl. Titcomb in ebd., S. 220–221.

363 Ebd., S. 228, V. 14.

364 Auch im Palais der Venus genießt man die Zerstreuungen des 17. Jahrhunderts. Vgl. ebd., S. 230, V. 65–67: »[...] [J]eux et fleurettes, / Plaisans devis et chansonnettes: / Mille bons mots, sans conter les bons tours.«

365 Einen ganzen Absatz widmet La Fontaine diesem Gegensatz der beiden Anwärter: »Il [Apoll] estoit beau ; mais il faisoit des Vers; / Avoit un peu trop de doctrine; / Et qui pis est, çavoit la Medecine. / Or soyez seur qu'en amours, / Entre l'homme d'épée et l'homme de science, / Les Dames au premier inclineront toujours; / Et toujours le plumet aura la preference. / Ce fut donc le guerrier qu'on ayma mieux choisir.« Ebd., S. 229, V. 37–44.

2.3 Das Cabinet des Jeux

vornehmlich um die Jahrhundertmitte zu beobachtende Entwicklung französischer Cabinets, die in ihrer Kumulation von Luxus und Exquisitität mehr und mehr zu einem Zeichen sozialen Aufstiegs avancierten.³⁶⁶

Hinsichtlich konkreter räumlicher Funktionen in Vaux-le-Vicomte ist den zeitgenössischen Quellen nur wenig zu entnehmen. Zum Zeitpunkt von Fouquets Sturz war der Raum nicht möbliert; das Inventar von 1661 hebt einzig die Vergoldungen hervor.³⁶⁷ Die heute übliche Bezeichnung hat dennoch ihre Berechtigung, da der Raum in einer Rechnung des dort arbeitenden Tischlers Jacques Prou bereits als »cabinet à jouer«³⁶⁸ bezeichnet wird, was durchaus wörtlich verstanden werden könnte. Jean Hérault de Gourville bezeugt in seinen *Mémoires* regelmäßig in Gesellschaft stattfindende Spiele unter der Federführung von Madame Fouquet sowie eine Spielleidenschaft von Fouquet selbst.³⁶⁹ Ob das Cabinet tatsächlich für gesellige Zusammenkünfte bestimmt war, bleibt spekulativ, doch deutet die Bezeichnung auf eine schon zum Zeitpunkt seiner Entstehung assoziierte Unbeschwertheit seiner räumlichen Konnotationen.

Eine Benennung von im Cabinet des Jeux tätigen Künstlern ist nur für Paul Gougeon, genannt La Baronnière, möglich, der »au desir et sous la conduite de Monsieur Le Brun«³⁷⁰ die umfangreichen Vergoldungen ausführte.³⁷¹ Hervorzuheben ist angesichts diverser Tierdarstellungen zudem der darauf spezialisierte flämische Maler Nicasius Bernaerts, zu dessen Tätigkeit in Vaux-le-Vicomte sich jedoch nur eine einzelne Quittung über die niedrige Summe von 100 livres ohne weitere Hinweise erhalten hat.³⁷²

Zu Beginn der 1970er Jahre fiel die Entscheidung, den Raum in den touristischen Rundgang einzubinden, wobei zu diesem Anlass ein zu diesem Zeitpunkt noch an der Rückwand angebrachtes Porträt der Maréchale de Villars³⁷³ durch ein Ensemble von

366 Vgl. Mérot 1989, S. 49.

367 »Dans le cabinet attenant de ladite chambre [d. i. die Chambre des Muses] qui est tout doré, Il n'y a aucun meuble.« Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 135r.

368 *Mémoire des ouvrages de menuiserie fait et fournis et livré pour Monsieur le procureur general tant au chasteau de Vaux-le-Vicomte qu'à celui de Maincy par moy, Jacques Prou, menuisier, par ordre de Monsieur Le Brun*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe V. III, S. 208.

369 Vgl. Gourville 2004, S. 123; siehe auch Howald 2011, S. 76.

370 *Devis de l'ouvrage de dorure qu'il convient faire dedans le cabinet de Monsieur le Procureur general a Vaux, dedans l'apartement d'embas, par Paul Gougeon dit La Baronniere* [16. März 1659], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X. I, S. 228. Zu Paul Gougeons weiterer Karriere und seinen diversen Verbindungen zu Le Bruns Familie vgl. B. Gady 2010, S. 369–370.

371 Über die Verwendung zweier unterschiedlicher Techniken der Vergoldung – »à la détrempe« und »à la mixtion« – wurden ein brillierender und ein matter Effekt hervorgerufen: »Ces deux techniques différentes permettent à l'ensemble de la dorure de jouer avec la lumière et ainsi de mettre en valeur le travail de sculpture avec une alternance de brillance et de matité.« Restaurierungsbericht von Ariel Bertrand (2015), S. 3.

372 Vgl. die Quittung von Bernaerts vom 3. April 1661, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 233.

373 Vgl. näher S. 341–342 in der vorliegenden Arbeit.

2 Selbstdarstellung im Dienste des Aufstiegs: Das Appartement von Nicolas Fouquet



Abbildung 29. Vaux-le-Vicomte, Cabinet im Appartement von Nicolas Fouquet, genannt Cabinet des Jeux, um 1657–1661

2.3 Das Cabinet des Jeux

quadratischen Spiegelfeldern ersetzt wurde.³⁷⁴ Wurde damit zwar durchaus ein um die Mitte des 17. Jahrhunderts typisches Gestaltungselement der Cabinets gewählt, bedeutete dies zugleich eine wesentliche Veränderung der ursprünglichen Raumwirkung.³⁷⁵ Dass bereits unter Fouquet Spiegel angebracht waren, erscheint aufgrund fehlender Hinweise in den Inventaren unwahrscheinlich, zumal die in den Wanddekor integrierten Spiegelfelder im Appartement von Madame Fouquet im Obergeschoss explizit erwähnt werden.³⁷⁶ Vermutlich war die Wand im Cabinet des Jeux ursprünglich ebenfalls vertäfelt.

Die Rahmung von Türöffnung und Supraporte ist offenbar Teil der originalen Ausstattung (Abb. 30),³⁷⁷ nicht jedoch das dort eingelassene, signierte Blumenstillleben des Antwerpener Malers Jan Baptist Bosschaert.³⁷⁸ Im späten 18. Jahrhundert nennen die Beschreibungen von Henry Goudemetz und Antoine-Nicolas Dézallier d'Argenville über der Tür einen *Saint Joseph* von Jusepe de Ribera,³⁷⁹ was eine Anbringung von Bosschaerts Stillleben Ende des 18. oder im frühen 19. Jahrhundert vermuten lässt. Dézallier nennt das Gemälde von Ribera in seinen Ausgaben von 1755, 1762 und 1768 noch nicht, sondern erst ab 1779. Teil der ursprünglichen Dekoration war das Gemälde also offensichtlich nicht; zudem hätte ein biblisches Sujet nicht nur mit der Ikonographie des Raumes, sondern mit jener des gesamten Appartements gebrochen.

2015 wurde das Cabinet des Jeux einer umfassenden Restaurierung unterzogen, im Zuge derer fünf oder sechs vorausgegangene Restaurierungsphasen vermutet wurden,

374 Vgl. hierzu die in den Archiven der Monuments historiques aufbewahrten Pläne und Dokumente (1991/025/0006). Zwei weitere Spiegel an den Wänden zur *Chambre des Muses* und zu den seitlichen Parterres ersetzen vermutlich ebenfalls einst hier angebrachte Vertäfelungen.

375 Bis in die jüngste Forschungsliteratur wurden die Spiegel mitunter als Teil der ursprünglichen Dekoration verstanden, so bspw. bei Forray-Carlier 2010, S. 43.

376 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 129v–130r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 39r.

377 Der geschnitzte und vergoldete Rahmen unterscheidet sich von den anderen Türen der *Enfilade*, die ausnahmslos eine schlichte, bemalte Holzverkleidung mit einem quadratischen Rahmen für die Supraporte erhalten haben. Vgl. Klein 2014, S. 31–32.

378 Das Werk wurde teils irrtümlicherweise der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aktiven niederländischen Künstlerfamilie um Ambrosius Bosschaert zugeschrieben, bspw. bei Pérouse de Montclos 1997, S. 133. Die gut sichtbare Signatur »JBosschaert f[ecit]« und die dem Gemälde in Vaux-le-Vicomte stilistisch ähnlichen Darstellungen von Blumenarrangements in Vasen oder Urnen vor einer Gartenkulisse lassen indes an der Autorschaft von Jan Baptist Bosschaert (1667–1746) keine Zweifel. Vgl. Segal/Alen 2020, Bd. II, S. 867–868. Die Autorin dankt Dr. Klara Alen für den Hinweis auf den Künstler. Im Rahmen einer 2015 vorgenommenen Restaurierung wurde festgestellt, dass die Leinwand nachträglich auf Holz aufgezogen und der Himmel im Hintergrund übermalt wurde. Vgl. den Restaurierungsbericht von Ariel Bertrand (2015), S. 20.

379 Bei Goudemetz 1892, S. 191–192, heißt es: »Au-dessus de la porte est le tableau de Saint Joseph travaillant dans sa boutique et éclairé par Notre-Seigneur. Ce morceau a été jugé par d'habiles connaisseurs pour être le meilleur de tout Praslin.« A.-N. Dézallier d'Argenville 1779, S. 260, spricht von einer Kopie »d'après l'Espagnolet, & qui représente l'atelier d'un menuisier qui travaille à la lueur d'une chandelle.« So auch wiederholt bei Dulaure 1786, Bd. II, S. 255.

2 Selbstdarstellung im Dienste des Aufstiegs: Das Appartement von Nicolas Fouquet



Abbildung 30. Vaux-le-Vicomte, Blick in die Enfilade des Erdgeschosses aus dem Cabinet im Appartement von Nicolas Fouquet, Supraporte von Jan Baptist Bosschaert

für die jedoch mangels Quellen weder eine Chronologie noch eine genaue Datierung präzisiert werden konnten. Insbesondere den skulptierten und vergoldeten Elementen, die neben der Malerei etwa die Hälfte des Wanddekors einnehmen, wurde eine hohe Qualität attestiert.³⁸⁰

Der Raumtypus des Cabinet ruft eine vielschichtige Tradition auf, an deren Beginn sein italienischer Vorläufer, das Studiolo, steht. Dessen Disposition am Ende einer Raumfolge ist bereits Ende des 15. Jahrhunderts belegt und spiegelt eine Konnotation von Rückzug und Kontemplation. Der Raum diente der bewussten geistigen Isolierung,³⁸¹ bis sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Italien seine Funktion langsam hin zu einer Nutzung als Aufbewahrungsort für Preziosen und Kunstobjekte verschob.³⁸² Mit den wachsenden Sammlungen und steigenden repräsentativen Bedürfnissen entstand bald eine Diskrepanz zwischen programmatischen Ansprüchen und der traditionell kleinen Raumgröße.³⁸³ In der Folge trat das Studiolo seine Funktion als hauptsächlicher Aufbewahrungsort der Sammlung an andere Räume ab, in erster Linie an die Galerie, deren räumliche Voraussetzungen den Ansprüchen der Sammlungspräsentation entgegenkamen. Das Studiolo beherbergte nun oftmals spezielle Teile einer Sammlung, charakterisiert durch kleineren Umfang, geringere Größe der Objekte und nicht selten einen hohen Wert einzelner Stücke. So war es an der Wende zum 17. Jahrhundert in Italien zu einer kleinen Kunst- und Wunderkammer geworden, deren Exklusivität man in der Realisierung von aufwendigen und inhaltlich vielschichtigen Ausstattungen zu entsprechen suchte.³⁸⁴

Das französische Cabinet nahm die in Italien geprägten Raumcharakteristika auf.³⁸⁵ Eingeschränkte Zugänglichkeit, geringe Raumgröße und Exklusivität ließen eine intime Atmosphäre entstehen, die sich auch in zahlreichen literarischen Evokationen um die Mitte des 17. Jahrhunderts bestätigt. Exemplarisch verwiesen sei auf die wiederkehrenden Cabinet-Szenen in den Romanen von Madeleine de Scudéry, in denen

380 Die Restaurierung der Malereien und Vergoldungen an Wänden und Decke wurde vom 20. Juni bis 15. Oktober 2015 unter Leitung von Ariel Bertrand unternommen. Nahezu die gesamte Ausstattung wies Eingriffe nach ihrer Entstehungszeit auf, die im Zuge der Restaurierung so weit wie möglich rückgängig gemacht wurden.

381 Vgl. Liebenwein 1977, S. 137.

382 Vgl. ebd., S. 142–164.

383 Ein anschauliches Beispiel liefert das unter Giorgio Vasari aufwendig und programmatisch anspruchsvoll ausgestattete Studiolo von Francesco I. de' Medici im Palazzo Vecchio in Florenz (1570–1572), aus dem letzterer bereits 1586 zahlreiche Sammlungsobjekte in die mit einer neuartigen Sammlungsarchitektur gestaltete Tribuna in den Uffizien überführen ließ. Vgl. ebd., S. 157; Alberts 2016, S. 186–187.

384 Vgl. Liebenwein 1977, S. 158.

385 Exemplarisch seien die bei Antoine Furetière genannten Raumfunktionen zitiert: »Le lieu le plus retiré dans le plus bel appartement des Palais, des grandes maisons [...] signifie aussi, un petit lieu retiré dans les maisons ordinaires, [...]: c'est où l'on estude, & où l'on serre ce qu'on a de plus précieux.« Furetière 1690, Bd. I, n. p. Siehe für eine Übersicht der zeitgenössischen Definitionen auch Schulten 1999, S. 385–387.

das Cabinet als Ort von Träumen und Kontemplation in Abkehr von der Gesellschaft erscheint, zudem zur Kulisse für private Unterhaltungen, den Austausch von Geheimnissen, den Empfang von wichtigen Nachrichten oder die Offenbarung von Gefühlen wird.³⁸⁶ Jene räumlichen Konnotationen übersetzten sich in den 1650er Jahren in Paris und Umgebung in ein wiederkehrendes Formenrepertoire, zu dem ein dichter Grotteskendekor an Wänden und Decken, umfangreiche Vergoldungen, das Anbringen von Spiegeln und die Schaffung eines geschlossenen Raumerlebnisses zählten. Zwar mahnt die geringe Anzahl der noch erhaltenen Cabinets zur Vorsicht bezüglich übergreifender Aussagen, doch scheint es, als habe sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich ein spezifischer Raumtypus mit einer verbindlichen Formensprache herausgebildet.

In Vaux-le-Vicomte ist die Decke des Cabinet (Abb. 31) durch breite, vergoldete Stuckrahmen in einen rechteckigen Gewölbespiegel und ein darin eingelassenes ovales Bildfeld gegliedert, das in Tafelbildperspektive eine auf dichte Wolken gebettete weibliche Allegorie der Nacht zeigt (Abb. 32). Die Wölbung ist mit farbigen Grottesken auf hellem Grund gestaltet (Abb. 33), angereichert mit einem variantenreichen motivischen Repertoire, das Blütengirlanden, Öllampen, Fruchtschalen und Piedestale mit Vasen sowie Überwürfe mit Fouquets Chiffre einschließt. Geflügelte Putten agieren in den Grottesken, tragen goldene Füllhörner mit Früchten und Blumen oder halten sich an der Blütengirlande fest. In naturalistischer Form sind zudem zahlreiche kleine Tiere gezeigt, die teils auf den Piedestalen sitzen, sich teils in die Ornamentik einfügen. Erkennbar sind Eichhörnchen, Löwen und Schlangen sowie Schnecken, Frösche, Eidechsen und Falter. An den gänzlich vertäfelten Wänden setzt sich der Grotteskendekor fort, auch hier durchsetzt mit zahlreichen gegenständlichen Motiven, zu denen Vasen, Trophäen, Masken, Merkurstäbe, Vögel, Füllhörner und musische Gegenstände zählen, ebenso antik gekleidete Figuren und fingierte Medaillons mit antikisierenden Profilbildnissen in Grisaille. Die Grottesken sind damit – im Gegensatz zu ihrer füllenden, rahmenden oder gliedernden und oftmals sekundären Funktion – zum primären Gestaltungselement von Wänden und Decke erhoben.

Entsprach die Ausstattung so zum einen einer typischen Cabinet-Gestaltung der Zeit, wurde zugleich eine reiche Tradition antiker und italienischer Vorläufer aufgerufen. Für die französische Prägung der neuzeitlichen Grotteske, deren Geschichte Ende des 15. Jahrhunderts in Italien mit der Entdeckung der ornamentalen Wandmalereien in der Domus Aurea beginnt,³⁸⁷ ist in erster Linie der kaum zu überschätzende Einfluss der Arbeiten von Raffael und seinen Schülern zu nennen. Während die antiken Originale

386 Vgl. die Beispiele bei Morlet-Chantalat 1993, S. 423–432.

387 Die Domus Aurea, römischer Palast von Kaiser Nero und um 100 n. Chr. durch ein Feuer zerstört, wurde Ende des 15. Jahrhunderts entdeckt und bis 1906 vollständig ausgegraben. Die teils begehbaren, mit Grottesken dekorierten Räume wurden zu einem Anziehungspunkt für Künstler, welche die dort gesehene Formensprache weiter verbreiteten. Vgl. Scholl 2004, S. 65–77.

2.3 Das Cabinet des Jeux



Abbildung 31. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke des Cabinet im Appartement von Nicolas Fouquet, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

bereits seit dem 16. Jahrhundert zunehmend in den Hintergrund traten, entwickelte Raffaels Verschmelzung jener Vorbilder mit eigenen Kompositionselementen eine weitreichende Wirkung und zog eine nahezu unüberschaubare Materialfülle nach sich.³⁸⁸ Die Vermittlung der italienischen Grotteske nach Frankreich setzte in vollem Umfang mit der Berufung von Rosso Fiorentino und Francesco Primaticcio durch Franz I. nach Fontainebleau ein. Der Romano-Schüler Primaticcio griff in seiner ornamentalen Dekoration der 1738 zerstörten Galerie d’Ulysse direkt auf die antiken Grottesken der Domus Aurea sowie die raffaelschen Werke zurück; zudem sind eigens auf die Grotteske spezialisierte Maler in Fontainebleau belegt. Entscheidend für die weitere französische Entwicklung der Grotteske seit der Mitte des 16. Jahrhunderts waren anschließend Jacques IAndrouet Du Cerceau, dessen ornamentale Vorlagen umfassend rezipiert

³⁸⁸ Zu nennen sind insbesondere die unter Raffael 1515–1519 im Vatikan entstandenen Arbeiten in der Stufetta und der Loggetta des Kardinals Bibbiena sowie der Loggia. Die Wertschätzung dieser Grottesken führte teils sogar zu ihrer Erhebung über die antiken Originale. Vgl. Irmscher 1984, S. 154–155.

2 Selbstdarstellung im Dienste des Aufstiegs: Das Appartement von Nicolas Fouquet



Abbildung 32. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke des Cabinet im Appartement von Nicolas Fouquet, Zentralbild: Die schlafende Nacht, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661



Abbildung 33. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke des Cabinet im Appartement von Nicolas Fouquet, Wölbung, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

2.3 Das Cabinet des Jeux

wurden, sowie Etienne Delaune, dessen Grotteskenentwürfe in großer Zahl 1561–1581 in kleinformatigen Drucken erschienen.³⁸⁹ Zudem sollten die Deckengestaltungen von Pietro da Cortona auch im Bereich der Ornamentik einflussreich sein: Cortona erreichte insbesondere im Palazzo Pitti in Florenz unter Verwendung fast ausschließlich antiker Ornamente eine überbordende Fülle und gab, wenn auch im architektonischen Rahmen bleibend, die antike lineare Flächigkeit zugunsten weicher, plastizisierter Elemente auf. Die in den 1630er und 1640er zahlreich in Italien weilenden französischen Künstler vermittelten jene Formensprache ebenso nach Paris wie die sich dort aufhaltenden italienischen Künstler, darunter Francesco Romanelli oder Stefano della Bella. Insbesondere letzterer, der 1639–1650 in Paris arbeitete, war einer der wichtigsten italienischen Entwerfer für den Ornamentdruck.³⁹⁰

In den französischen Cabinets der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts findet sich die Grotteske nahezu ausschließlich auf den Vertäfelungen. Eine entscheidende Aufwertung erfolgte über das 1644 von Simon Vouet und Noël Coypel ausgestattete Cabinet des bains im Palais Royal,³⁹¹ dessen heute verlorene Dekoration 1647 von Michel Dorigny gestochen und publiziert wurde.³⁹² Vouet führte in deutlicher Anlehnung an Raffaels Loggien plastische und dichte, zur Monumentalität neigende Kompositionen aus, welche die weitere Verwendung von Grottesken in französischen Cabinets entscheidend beeinflussten. Die ornamentalen Formen gewannen zunehmend an Bedeutung und griffen auch auf die Decken über. In Vaux-le-Vicomte setzt sich der Grotteskendekor aus räumlichen und flächigen Motiven zusammen, die übergangslos miteinander kombiniert werden, so dass sich ornamentale und abstrakte Formen mit plastischen und naturalistisch wiedergegebenen Figuren verschränken.³⁹³ In ihrer Platzierung vor hellem Grund, der keine Tiefenräumlichkeit entwickelt, verbleiben die Figuren im Bereich des Irrealen. An Wänden und Decke wird die kleinteilige Motivik in eine symmetrische Ordnung eingebunden, wobei das Formenrepertoire trotz farblicher Variationen begrenzt ist. Dies entspricht einer in Frankreich um 1640 einsetzenden Entwicklung, bei der die Reduzierung des formalen Repertoires mit einer Plastizierung und Monumentalisierung der einzelnen Motive einherging.³⁹⁴

389 Vgl. ebd., S. 77–78, 175–180.

390 Vgl. ebd., S. 92–96.

391 Mit Simon Vouets ornamentalen Arbeiten spricht die Forschung mehrheitlich von einer explizit »französischen« Grotteske, deren Definition und Abgrenzung gegenüber den eng verwandten italienischen Vorbildern jedoch unscharf bleiben.

392 Vgl. *Livre de divers Grottesques peintes dans le Cabinet des Bains de la Reine Regente, au Palais Royal, 1647*.

393 Nur der *lambris bas* hat keinen Grotteskendekor erhalten, sondern zeigt dekorative Frucht- und Blumenkörbe im Wechsel mit Vasen und fingierten Steinbüsten. Auf größeren rechteckigen Feldern finden sich zudem figürliche Darstellungen mit Putten und diversen Tieren in einer bühnenähnlichen Anordnung vor hellem Hintergrund oder einer Landschaft. Die Szenen haben offensichtlich eine rein dekorative Funktion; ein Paneel mit Meerestieren spielt eventuell auf Fouquets Überseeaktivitäten an.

394 Vgl. Irmscher 1984, S. 94.



Abbildung 34. Michel Dorigny und Mitarbeiter, Deckengemälde eines Cabinet in der Enfilade der 2. Etage im Hôtel de Lauzun, Paris, um 1657–1661

Der Blick auf vor und zeitgleich mit Vaux-le-Vicomte entstandene Cabinets offenbart zahlreiche Parallelen und verdeutlicht seine Zugehörigkeit zu diesem Raumtypus. Ähnliche Gestaltungsprinzipien finden sich etwa zur selben Zeit in einem Cabinet am Ende der repräsentativen Enfilade im Hôtel de Lauzun (Abb. 34):³⁹⁵ Das zentrale Bildfeld mit Flora und Zephyr tritt hinter dem dichten Grotteskendekor an Wänden und Decke in seiner Bedeutung zurück, wobei der schwere Goldgrund den opulenten Effekt verstärkt. An der Decke sind Akanthus-, Blumen- und Tiermotive in überbordender Fülle und zugleich klarer Symmetrie angeordnet. Ähnlich liest sich Germain Brices Beschreibung der Vertäfelungen in einem Cabinet im Hôtel Amelot de Bisseuil (um 1658)³⁹⁶ mit dekorativen Motiven auf Goldgrund, darunter »des oiseaux & des insectes

395 Die Ausstattung der Enfilade in der zweiten Etage des Hôtel de Lauzun entstand unter Verantwortung von Michel Dorigny für Charles Gruyn des Bordes Ende der 1650er Jahre und bietet in ihrer Gesamtheit ein anschauliches Beispiel für die Repräsentation eines aufgestiegenen und reichen Financiers. Vgl. die Beiträge in Kolk 2021, insbesondere Croq 2021, M. Müller 2021, Tellas 2021.

396 Seit 1657 ließ Jean-Baptiste Amelot de Bisseuil in seinem Hôtel particulier im Marais umfassende Umbau- und Ausstattungsarbeiten vornehmen, an denen insbesondere Pierre Cottart, Michel Dorigny, Charles Poerson und Michel Corneille beteiligt waren. Vgl. näher Courtin 1998.

de toute espece«,³⁹⁷ und – motivisch vergleichbar zu Fouquets Cabinet – einem »Dieu du sommeil«³⁹⁸ an der Decke des Alkovens. Hinter der Darstellung von Brice verbirgt sich indes offenbar kein Cabinet, sondern die sogenannte »Chambre aux oiseaux« im Appartement von Charlotte Brûlard, in der Dézallier d’Argenville eine *Déesse du Sommeil réveillée par Diane* an der Decke beschreibt.³⁹⁹

Im Gegensatz zu dem verbreiteten Typus des Cabinet doré⁴⁰⁰ erscheint das Cabinet im Hôtel Colbert de Villacerf (um 1650)⁴⁰¹ mit seinen farbenfrohen Grottesken auf hellem Grund jenem in Vaux-le-Vicomte verwandter, wenn es auch nicht mit derselben kleinteiligen Motivik ausgestattet ist. Parallelen zeigen sich in den symmetrischen Kompositionen, der Kombination aus Mischwesen, vegetativen und tierischen Motiven sowie einer Verschränkung von Flächigkeit und Plastizität. Auch ist, wie in Fouquets Cabinet, die Dreiteilung der Wanddekoration aufgehoben, die vormals oft in Cabinets zur Anwendung kam: In einer Hierarchisierung der Gestaltungselemente konzentrierte sich der ornamentale und rein dekorative Schmuck im unteren Teil der Vertäfelungen, deutlich abgesetzt von darüber platzierten Landschaften, Historienbildern oder Porträts.⁴⁰² Auch die in Vaux-le-Vicomte zu beobachtende Verwendung typologisch der Antike entnommener Objekte und antikisierender Profilmedaillons fügt sich ganz in die Grottesken-Tradition. Der Trophäendekor sowohl musischer Art als auch als Siegesymbol hat seine Ursprünge bereits in der Domus Aurea und zählte im 17. Jahrhundert zu den beliebtesten Zierformen, ebenso wie Blumen- und FruchtDarstellungen sowie Kleintiere und Vögel.

Während sich größere Cabinets oftmals durch eine helle und weite Raumwirkung auszeichneten, suchten ihre kleinen Pendants die exklusiv-intime Atmosphäre durch räumliche Abgeschlossenheit zu intensivieren, so zu beobachten in den Hôtels de

397 Brice 1713, Bd. I, S. 414.

398 Ebd. Der »Dieu du sommeil« wird in der ersten Edition von Brice (1684) noch nicht genannt. Parallelen lassen sich auch in der detailliert beschriebenen Formensprache der Wölbung einer Grande Salle vermuten: »[...] [U]ne frise chargée d’ornemens, de stuc, sur un fond d’or, dont le travail est merveilleux. On y voit des Vases antiques ornez de triomphes, accompagnez de Sphinx, de Brasiers, de Masques, & en un mot, de toutes sortes de Grottesques d’une bizarerie & d’une imagination tout-à-fait belle.« Brice 1684, Bd. I, S. 146. In beiden genannten Räumen zeigt Brice erstaunlich wenig Interesse an den zentralen Bildfeldern.

399 Vgl. Courtin 1998, S. 56.

400 Sogenannte Cabinets dorés werden in zahlreichen Inventaren sowohl der Hôtels particuliers als auch der Anwesen auf dem Land erwähnt; mit den beiden Cabinets von Anna von Österreich im Palais Royal (1645) und im Appartement d’hiver im Palais du Louvre (1653–1654) finden sich auch Beispiele aus königlichen Residenzen. Vgl. Cojannot-Le Blanc 2013, S. 80–82; S. 91, Anm. 6.

401 Die Ausstattung des Cabinet im Pariser Hôtel particulier von Édouard Colbert, Marquis de Villacerf (23, Rue de Turenne), befindet sich heute im Musée Carnavalet in Paris, MB 89/1-MB 89/2, <https://www.carnavalet.paris.fr/collections/lambris-du-cabinet-de-lhotel-colbert-de-villacerf> [13.8.2021].

402 Als Beispiele können die Cabinets in den Hôtels de l’Arsenal, de Bullion, de Lauzun, das Cabinet des Muses im Schloss von Oiron oder das Cabinet de Sainte-Cécile im Schloss von Cormatin genannt werden. Vgl. Mérot 1989, S. 39.

l’Arsenal oder Colbert de Villacerf. Auch im Hôtel de Lauzun, wo die Fenster auf den Quai d’Anjou den Blick auf die Seine eröffnen, wird durch die in der Enfilade stete Abnahme der Raumgrößen und gleichzeitige Steigerung der Dichte der Dekoration auf Goldgrund eine Intensivierung des Raumerlebnisses erreicht. Weiter gesteigert sind die Bemühungen im gänzlich fensterlosen Cabinet des miroirs in der ersten Etage von Schloss Maisons: Den Blicken zunächst entzogen, präsentiert es im direkten Anschluss an das repräsentative Appartement des Königs hinter versteckten Türen eine Kumulation von teuren Materialien und eine ebenso aufwendige wie künstlerisch hochwertige Gestaltung. Die umlaufenden Spiegel unterstreichen den ostentativen Luxus und zielen auf wirkungsvolle visuelle Effekte.⁴⁰³

Im Cabinet des Jeux vermitteln zwar Größe und Raumdisposition den Eindruck gesteigerter Intimität, doch entgegen einer räumlichen Geschlossenheit akzentuieren die beiden großen Fenster eine Verbindung zum Garten und schaffen eine helle, offene Atmosphäre. Die Raumgestaltung orientiert sich an bekannten Topoi des Landsitzes. Die Verbreitung ähnlicher räumlicher Konzepte bestätigt wiederum die Lektüre von Scudéry, in deren Cabinet-Szenen Blickführungen und Perspektiven in den Außenraum eine große Rolle spielen. Im *Grand Cyrus* beispielsweise erfährt Arpalice in einem Cabinet alle Freuden einer tatsächlichen Promenade, ohne den Raum verlassen zu müssen:

»[...] [I]e pretens, le iour de nostre promenade, ne me promener que des yeux: & demeurer dans ce Cabinet dont ie parle, à resuer agreablement. Imaginez-vous [...] que ce Cabinet qui touche mon inclination, est scitué de façon, qu’encore qu’il soit ouuert de deux faces, & qu’on descouure aussi loin que la veuë peut s’estendre, on n’aperçoit pourtant rien que de solitaire.«⁴⁰⁴

Oftmals ermöglichen die diversen Perspektiven in den Außenraum einen facettenreichen Ausblick, wie die Beschreibung eines Cabinet in der *Clélie* zeigt:

»Mais ce qu’il y a d’admirable en ce cabinet, c’est qu’il est ouuert de trois faces, & qu’en entrant on descouvre tout d’un coup trois veuës merueilleuses & differentes, dont la moindre des trois suffiroit à rendre vn Palais tres-delicieux. Car enfin de quelque costé qu’on tourne les yeux, on voit tout ce que la campagne peut faire voir de plus beau.«⁴⁰⁵

403 Das Cabinet des miroirs in Maisons, angebunden an das dem König zugewiesene Appartement, ist zugleich ein Beispiel für eine direkte Rezeption einer luxuriös-königlichen Ausstattung: So ist davon auszugehen, dass die Kuppelausmalung mit den in Blau und Gold ausgeführten Grottesken unmittelbar an die kurz zuvor erfolgte Gestaltung der Salle des bains im Appartement d’hiver im Louvre (1653–1655) anknüpfte. Vgl. Rath 2011, S. 168–169.

404 G. de Scudéry 1656, Bd. VI, S. 634.

405 M. de Scudéry 1973, Bd. VI, S. 1387–1388. Siehe auch Morlet-Chantalat 1993, S. 427.

2.3 Das Cabinet des Jeux

Während in Paris außergewöhnliche Ausblicke naturgemäß schwieriger hergestellt werden konnten,⁴⁰⁶ bot sich im Kontext des ländlichen Anwesens eine bewusste Öffnung der Räumlichkeiten zum Außenraum an. Im Cabinet des Jeux evozieren die polychromen Grottesken fließende visuelle Übergänge zur Vielfalt des Gartens. Ein unbeschwertes Raumgefühl rückte an die Stelle von Gelehrtenatmosphäre und bewusstem Rückzug; eine verspielte Dekoration zielte auf Zerstreung und die Freuden der ländlichen Umgebung, ohne, so scheint es auf den ersten Blick, einen tieferen Bedeutungsgehalt zu verfolgen.

Die Frage nach der Ikonographie verdient indes nähere Aufmerksamkeit, gerade in Anbetracht der minutiös ausgearbeiteten Deckenprogramme der vorangehenden Räume der Enfilade. Die neuzeitliche Grotteske kann, muss jedoch nicht zwangsläufig auch Bedeutungsträger sein.⁴⁰⁷ Mit der Tradierung antiker Ornamentik gingen Bedeutungserweiterungen, formale Variationen und teilweise eine Reduktion auf eine rein dekorative Funktion einher. Jedoch veranlasst die verhältnismäßig umfassende Gegenständlichkeit der im Cabinet des Jeux umgesetzten Grottesken, die Möglichkeit einzubeziehen, dass sie bewusst symbolisch aufgeladen waren. Im Cabinet des miroirs in Schloss Maisons beispielsweise wurde allein über Chiffres, heraldische Symbolik, antikisierende Porträts und eine mit Grottesken bemalte Decke ein aussagekräftiges Programm entwickelt, das zudem in einer Wechselwirkung mit andernorts im Schloss zu findenden Motiven stand.⁴⁰⁸

Die Decke von Fouquets Cabinet wird zunächst von der Figur im zentralen Bildfeld bestimmt (Abb. 32): Eine geflügelte Allegorie der Nacht liegt auf sich unter ihr türmenden Wolken, in tiefen Schlaf versunken. Bis auf den entblößten Oberkörper ist die Figur in eine weite blaue Draperie gehüllt, die links an den Wolken herabfällt und rechts eine wie von einem Windstoß verursachte Aufwärtsbewegung beschreibt. Im linken Bildhintergrund reißt die Wolkendecke auf und taucht die Schlafende in helles, morgendliches Licht. Neben dem dunklen Tuch verweisen einzig die roten Mohnblumen in ihren Händen und der Blumenkranz auf dem Kopf auf ihre Identität.⁴⁰⁹ Diese sehr dezente Charakterisierung schlägt sich in der Rezeption nieder. Zwar beschreibt bereits Jean de La Fontaine die Schlafende als Allegorie der Nacht,⁴¹⁰ doch spricht Nivelon bereits

406 Von der Besonderheit solcher Ausblicke in Paris zeugen beispielsweise Tallemant des Réaux' ausführlichen Hervorhebungen von drei unterschiedlichen Fensterausblicken in seiner Evokation der »Loge de Zirphée« der Marquise de Rambouillet. Vgl. Tallemant des Réaux 1960–1961, Bd. I, S. 449–450.

407 Während davon auszugehen ist, dass der antiken Ornamentik eine mehr oder weniger komplexe Bedeutung eigen war, kann dies in ihrer neuzeitlichen Tradierung nicht mehr generalisiert werden. Vgl. Irmscher 1984, S. 19–20.

408 Vgl. Vivien 2006, S. 73–84; Rath 2011, S. 164–169.

409 Vgl. die Beschreibung bei Ripa 1643/44, Bd. II, S. 178: »Les Pauots dont elle est couronnée monstrent qu'elle est mere du Sommeil.« Weitere (von Le Brun nicht berücksichtigte) Attribute sind nach Ripa der Dreizack und die Fackel.

410 Vgl. La Fontaine 1967, S. 166–167.

von einer Decke »où est représenté le Sommeil sous la figure d'un jeune homme dormant«,⁴¹¹ womit ihm eventuell eine Verwechslung mit dem schlafenden Bacchus an der Decke der Chambre des Königs unterlief.⁴¹² Auch Guillet de Saint-Georges identifiziert die Schlafende als »le Sommeil et tous ses attributs«,⁴¹³ was in der Folge mehrheitlich übernommen wurde.

Jean de La Fontaine ist der einzige zeitgenössische Autor, der dem Deckengemälde einige Zeilen widmet. Seine kurze Beschreibung ist in eine Panegyrik auf Fouquet eingefasst: Während die Musen stets über ihren Förderer wachten,⁴¹⁴ diene die Allegorie der Nacht »même en dormant«⁴¹⁵ den Sterblichen. La Fontaine verweist auf den Saft der Mohnblumen,⁴¹⁶ rühmt die Schönheit der Figur umfassend, hebt die Zeichen des Schlafes in ihren Gesichtszügen hervor und schreibt ihren Reizen die Funktion zu, die »peuples du Permesse«⁴¹⁷ – gemeint sind die Musen im angrenzenden Raum und eventuell auch die von der Kastalischen Quelle inspirierten Dichter – wachzuhalten und sie somit in ihrer Aufgabe der Lobpreisung Fouquets zu unterstützen. Bis auf diese etwas konstruierte Einbindung in eine Panegyrik, verbleibt La Fontaine bei den von der Figur ausgehenden visuellen Sinnesfreuden.⁴¹⁸

Das Motiv einer schlafenden Allegorie der Nacht ist in der frühneuzeitlichen Bildtradition relativ selten, wird zudem kaum ohne narrative Einbindung verwendet. Zu erwähnen ist Michelangelos Skulptur am Grabmal von Giuliano di Lorenzo de' Medici in der Kirche San Lorenzo in Florenz (1524–1533), wo eine schlafende Nacht als Pendant zum männlichen Tag erscheint. Le Bruns Darstellung verwandt erscheint zudem die ebenso selbstvergessen schlafende Psyche von Ludovico Cigoli im zerstörten Casino di Amore et Psyche im ehemaligen Casino der Borghese auf dem Quirinal;⁴¹⁹ ebenso

411 Nivelon 2004, S. 259.

412 Angesichts zahlreicher Fehler in seiner Beschreibung von Vaux-le-Vicomte muss als zweifelhaft gelten, ob Nivelon die Werke Le Bruns tatsächlich vor Ort besichtigt hat. Denkbar ist auch eine nachträgliche Niederschrift des Gesehenen aus dem Gedächtnis und daraus resultierende Ungenauigkeiten.

413 Guillet de Saint-Georges 1854, S. 19.

414 »Leur Troupe [d. s. die Musen], en sa [d. i. Fouquet] faveur pleine d'un doux ennui, / Quand tout dort ici-bas travaille encor [sic] pour lui [...].« La Fontaine 1967, S. 166.

415 Ebd.

416 »Ces pavots qu'ici-bas pour leur suc on renomme, / Tout fraîchement cueillis dans les jardins du Somme, / Sont moitié dans les airs, et moitié dans sa main, / Moisson plus que tout autre utile au genre humain.« Ebd., S. 167.

417 Ebd.

418 Auch über die Form bemüht sich La Fontaine um eine Evokation der passenden schläfrigen Atmosphäre, so über eine Monotonie des Rhythmus, Wortwiederholungen und das Vorherrschen dunkler Vokale und Nasale. Vgl. Titcomb in ebd., S. 158.

419 Vgl. Lodovico Cardi da Cigoli, *Schlafende Psyche*, 1609–1610, Fresko (auf Leinwand), Rom, Museo di Roma, Inv. dep. MC-52. Siehe auch die Vorzeichnung im Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 914, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020001462>.

2.3 Das Cabinet des Jeux



Abbildung 35. Michel Dorigny und Mitarbeiter, Deckengemälde im Alkoven einer Chambre in der Enfilade der 2. Etage im Hôtel de Lauzun, Paris, um 1657–1661

die Darstellung des Schlafgottes Somnus von Taddeo Zuccari an der Decke der Camera dell’Aurora im Appartamento Nobile im ersten Stock des Palazzo Farnese in Caprarola, die im Auftrag von Kardinal Alessandro Farnese ab 1559 entstand.⁴²⁰ Auch der bereits erwähnte Alkoven in einem Cabinet im Hôtel de Lauzun zeigt eine ähnliche, auf Wolken gebettete Figur, deren Ikonographie vage bleibt und mehr in der Tradition schlafender Figuren in Alkoven zu verstehen ist (Abb. 35).

Ist ein konkretes Vorbild für Le Bruns Figur nicht nachzuweisen, müssen im Kontext einer erweiterten Bildtradition dennoch andere, dezent eingeschriebene Bedeutungsebenen in Betracht gezogen werden. In neuplatonischem Verständnis wurde der Schlaf, wie auch die mit ihm aufgrund der physischen Passivität eng verbundene Melancholie, seit der italienischen Renaissance mit Inspiration und höherer Erkenntnis assoziiert, bedingt

⁴²⁰ Der feminine Jüngling ähnelt in Haltung, Draperie und Mohnblumen in der Hand der Figur Le Bruns, ist zudem ebenfalls von grottesken Traumwesen umgeben. Vgl. die Vorzeichnung im Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 10481, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020200454>.

durch die Befreiung von körperlichen und verstandesbedingten Einschränkungen des Geistes. Die Verbindung zum Traum ließ den Schlaf ferner zum Ort prophetischer Botschaften und spiritueller Transzendenz werden.⁴²¹ Das Träumen wurde zu einer Metapher für poetische Inspiration und Kreativität, was den Bildtypus des männlichen schlafenden Intellektuellen sowie jenen der schlafenden Autoren- und Philosophenporträts nach sich zog.⁴²² In diesem, dem Schlaf traditionell eingeschriebenen Potential intellektueller Kreativität, könnte man im weitesten Sinne eine Verbindung zur Gelehrtradtition des Cabinet sehen, wo in der Möglichkeit des Rückzugs das intellektuelle und geistige Denken möglich wird. Mehr als eine schwache Reminiszenz an diese Tradition lässt die Figur in Vaux-le-Vicomte jedoch nicht zu; vielmehr erscheint es naheliegender, eine Assoziation zum Traum über die überbordende Phantasie und Irrealität der Grottesken herzustellen, was das zentrale Deckenmotiv zumindest lose mit Wölbung und Wänden verbände.

Als bildliche Entsprechung der Träume war die Grotteske seit der Renaissance in theoretischen Schriften und bildender Kunst etabliert.⁴²³ Auch ein dezenter Verweis auf den schaffenden Künstler ist nicht ausgeschlossen, galt schließlich eine schlafende Figur auch als Metapher für künstlerisches Können, begründet mit der Möglichkeit des Künstlers, Träume bildlich umsetzen zu können. Der Detailreichtum der Grottesken kehrte in diesem Sinne die vielfältigen Fähigkeiten des Künstlers hervor. Die in Antichambre und Chambre des Appartements konsequent verfolgte illusionistische Umdeutung der Decken ist im Cabinet zurückgenommen; hingegen verweisen die gewählte Tafelbildperspektive im zentralen Bildfeld und die dominierende Ornamentik auf die Bildhaftigkeit der Raumdekoration. Schließlich können auch die das zentrale Bildfeld umgebenden Masken als ein Zeichen für künstlerische Produktion gelesen werden. Schon bei Ovid wird der Traumgott Morpheus als ein nachbildender Künstler bezeichnet⁴²⁴ und erscheint in bildkünstlerischen Darstellungen teils als Maskenbildner, umgeben von seinen Träumen.⁴²⁵

Ideale Schönheit und selbstvergessener Zustand der teils entblößten weiblichen Figur im Cabinet des Jeux assoziieren darüber hinaus den Bildtypus schlafender nackter Frauen, der seit der Renaissance insbesondere in Italien im Raum Venedig große

421 Vgl. Ruvoldt 2004, S. 12–14.

422 Vgl. ebd., S. 18–22.

423 Daniele Barbara bezeichnete die Grottesken in einem Vitruv-Kommentar von 1567 bereits als »picturae somnium«. Beispiele aus der bildenden Kunst für eine mit den Themen Traum oder Vision in Zusammenhang stehende Verwendung von Grottesken bei Scholl 2004, S. 161, 172.

424 Vgl. Ovid 2017, Buch 11, V. 632–635 (S. 578). Siehe auch Scholl 2004, S. 164.

425 Die Idee, Morpheus als Maskenbildner darzustellen, stammt offenbar von Annibale Caro, der das Programm für die Camera dell'Aurora des Palazzo Farnese lieferte, ausgeführt von Taddeo Zuccaro 1562–1563. Vgl. Zehnpfennig 1979, S. 94; siehe auch Ruvoldt 2004, S. 177–179; Ausst. Kat. Cinisello Balsamo 2009, S. 339.

2.3 Das Cabinet des Jeux

Verbreitung gefunden hatte.⁴²⁶ Bildthemen wie jenem der schlafenden Nymphe, die von einem Satyr entdeckt und betrachtet wird, oder der schlafenden Venus, ist meist ein voyeuristischer und erotischer Unterton eingeschrieben, der im Cabinet des Jeux keineswegs überraschen würde. Zwar scheint La Fontaine genau diesen herausnehmen zu wollen, wenn er zu der Schlafenden bemerkt, »Sans doute de l'Amour son ame est ennemie«,⁴²⁷ jedoch fügte sich eine dezente erotische Aufladung der Figur in die spielerisch-leichte Atmosphäre des Raumes und wird zudem durch die in der Wölbung zahlreichen geflügelten Putten unterstrichen.

Ein inhaltlicher Bezug zwischen der Figur im zentralen Bildfeld und den Grottesken der Wölbung bleibt vage; dasselbe gilt auch für eine symbolische Lesart der zahlreichen Tierdarstellungen. Paarweise sind in der Wölbung Frosch und Eidechse, zwei Falter sowie Falter und Schnecke platziert. In den Akanthusarabesken finden sich zudem beidseitig der zentralen Piedestale aufeinander bezogen Eichhörnchen, Schlange und Löwe. Ein narrativer Kontext ist nicht offensichtlich; auch steht die Gestik der Putten zu den Tieren in keiner einheitlichen Beziehung, ist abwehrend, ignorierend oder auf sie verweisend, ohne dass ein klares Schema erkannt werden könnte. Insbesondere das scheinbar von der Schlange verfolgte Eichhörnchen gab Anlass zu einer auf Fouquet bezogenen Interpretation: In Assoziation zu den jeweiligen Wappentieren verbildliche die dargestellte Szene die Rivalität Fouquets mit Colbert, der die Natter im Wappen trug. Erweitert wurde diese Deutung teils durch eine Einbeziehung des darunter erscheinenden Löwen, der über eine Anspielung auf den König die Szene auf die Staatsgeschäfte beziehe und Fouquets Hoffnung ausdrücke, der König möge der Verfolgungen seitens Colbert gewahr werden.⁴²⁸ Sogar die Eidechse wurde mit Michel Le Tellier und der Löwe mit Hugues de Lionne in Verbindung gebracht, neben Fouquet zwei der wichtigsten Staatsmänner unter Ludwig XIV.⁴²⁹ Haftet diesen Interpretationen ein unbestreitbar anekdotischer Charakter an, sind sie nach wie vor gerade in populärwissenschaftlichen Verarbeitungen präsent.

Der Ursprung der Eichhörnchen-Natter-Interpretation ist schnell gefunden. In den breit rezipierten Memoiren des Abbé de Choisy findet sich zu Vaux-le-Vicomte folgende Passage:

426 Vgl. Ruvoldt 2004, S. 90–121; Lüdemann 2008.

427 La Fontaine 1967, S. 167.

428 Die Verbindung der Tiere zu Fouquet und Colbert wird in nahezu jeder Publikation zu Vaux-le-Vicomte erwähnt. Die Interpretation unter Einbeziehung des Löwen findet sich u. a. bei Howald 2011, S. 112–114.

429 Der Verweis auf Le Tellier findet sich z. B. bei Dézallier d'Argenville: »La frise est formée d'ornemens légers entre-mêlés d'enfans: on y apperçoit un écureuil qui a à ses côtés trois lézards, armes de M. le Tellier, & un serpent, qui sont celles de M. Colbert, avec ces mots: *quò me vertam nescio.*« A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 212. Tatsächlich sind in der Wölbung keine Inschrift und insgesamt nur zwei Eidechsen erkennbar. Für die Vermutung zu Hugues de Lionne siehe Nicol 2015, S. 23.

2 Selbstdarstellung im Dienste des Aufstiegs: Das Appartement von Nicolas Fouquet

»Les Courtisans [...] remarquerent que dans tous les plafonds & aux ornemens d'architecture, on voyoit la devise de M. le Sur-Intendant. C'étoit un Ecureuil [...] qui montoit sur un arbre [...]. Mais ils n'ont remarqué que depuis sa disgrace, qu'on y voyoit aussi par tout des Serpens & Couleuvres, qui siffloient après l'Ecureuil.«⁴³⁰

Choisy benennt einen entscheidenden Aspekt: Erst nach Fouquets Sturz hätten die Zeitgenoss*innen die den Tieren innewohnende Anspielung verstanden; zuvor sei ihnen einzig das emporkletternde Eichhörnchen aufgefallen. Dézallier bringt sogar eine nachträgliche Einfügung der Tiere durch Le Brun ins Spiel, indem er die Le Tellier angeblich zugeordnete Eidechse als »emblème imaginée par le Peintre douze ans après la disgrace de M. Fouquet«⁴³¹ beschreibt. Wurde die Szene erst rückwirkend unter dem Eindruck von Fouquets Sturz interpretatorisch aufgeladen oder lag es tatsächlich in Fouquets Interesse, im Cabinet sein Verhältnis zu Colbert zu visualisieren? Voraussetzung für eine solch personalisierte Deutung wäre eine eindeutige Lesbarkeit der Wappentiere. Damit hätte es sich um eine übliche, von Fouquets Zeitgenoss*innen wiederzuerkennende Symbolik handeln müssen. Im Falle des Eichhörnchens ist dies ohne Zweifel der Fall, erscheint das Wappentier schließlich in zahlreichen Variationen im Schloss und wurde ebenso in literarischen Produktionen der Zeit aufgenommen. Ähnlich der Fouquets führten die Colberts ihr Wappentier seit dem 16. Jahrhundert und hatten es, wie in neu-adeligen Kreisen üblich, in Anlehnung an die Etymologie ihres Namens gewählt.⁴³² In Bezug auf Jean-Baptiste Colbert erscheint die Natter verhältnismäßig selten und wird selbst auf den wenigen gestochenen Porträts erst nach 1661 zu einem festen Bestandteil.⁴³³ Generell war das Tier jedoch in Ausstattungsprogrammen der Familie durchaus präsent, wie beispielsweise im Cabinet des Hôtel Colbert de Villacerf, wo es neben den Chiffres des Auftraggebers in stilisierter Form als Teil der Grottesken auftaucht. Dass die Zeitgenossen sich der Wappentiere in stellvertretender Form für Colbert und Fouquet bedienten, bestätigen zudem zahlreiche in Reaktion auf Fouquets Sturz entstandene satirische Verse, in denen Eichhörnchen und Natter in Bezug zueinander gesetzt werden.⁴³⁴

430 Choisy 1727, Bd. I, S. 170–171.

431 A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 212.

432 Die Entscheidung für das Wappentier erklärt sich durch die sprachliche Analogie von Colbert und dem lateinischen Wort für Natter, *coluber, colubri, m*. Tatsächlich ist der Name etymologisch vermutlich auf *collibertus, colliberti, m* (zu Deutsch: Mitfreigelassener) zurückzuführen. Vgl. Loskoutoff 1994, S. 515. Ähnlich Fouquet bemühte sich Colbert umfassend um die Erschaffung einer adeligen Herkunft und dies mit Erfolg, da ihm eine Abstammung vom schottischen Adel durch den Genealogen Pierre d'Hozier sowie vom britischen Parlament bestätigt wurde. Tatsächlich sind die Colberts zuerst Ende des 15. Jahrhunderts als Tuchhändler in Reims bezeugt. Vgl. Bourgeon 1971.

433 Vgl. zu den zu Colberts Lebzeiten entstandenen Porträts Dorival 1985, S. 46–67. Im Laufe von Colberts Karriere entstanden um die 30 Manuskripte, in denen Colberts Natter in negativer Konnotation in Szene gesetzt wurde. Zahlreiche Schriftsteller und Künstler wurden in der Folge zu einer positiven Gegendarstellung der Natter bemüht, die sich in mehreren Veröffentlichungen seit 1667 findet. Vgl. Loskoutoff 1994, S. 516–517.

434 Vgl. die Beispiele in ebd., S. 513–517.

2.4 Die Grande chambre carrée

Vor diesem Hintergrund erscheint eine symbolische Aufladung der Tiere im Cabinet des Jeux zumindest denkbar. Indes war die Schlange zugleich ein generell beliebtes Grottesken-Motiv und findet sich in Vaux-le-Vicomte in zahlreichen Variationen, so dass eine rein dekorative Funktion im Cabinet des Jeux gleichermaßen möglich scheint. Fouquets Motivation einer Verbildlichung seines schwierigen Verhältnisses zu Colbert in der Ausstattung seines Schlosses erschließt sich nur schwer. Die Deutungsvorschläge, er habe auf diese Weise Ludwig XIV. auf Colberts Intrigen aufmerksam machen wollen, scheinen wenig plausibel, zudem die Darstellung den Löwen teils mit hinterlistigem Ausdruck, blutunterlaufenen Augen und heraushängender Zunge zeigt, was kaum mit einer Bezugnahme auf den König zu vereinen ist. Der Löwe scheint geradezu in den *rinceaux* der Grottesken gefangen und in seiner Stärke begrenzt.

Auch die übrigen Kleintiere verweigern sich einer präzisen Ausdeutung. In der antiken und neuzeitlichen Grotteske sind sie konstantes Beiwerk; ein erweiterter Bedeutungsgehalt ist in Vaux-le-Vicomte nicht evident. Eidechse, Schmetterling, Schlange, Schnecke und Frosch sind allesamt Sinnbilder der Sünde und des Bösen, jedoch ebenfalls von Erneuerung und Fruchtbarkeit, was im Kontext des Landschlusses und der Nähe zum Garten passend wäre. Letztlich bleibt das Eichhörnchen das einzige klar interpretierbare Element. In Anbetracht seiner agilen und aufmerksamen Haltung liegt es durchaus nahe, die umgebenden Tiere als Bedrohung zu deuten, der sich das Eichhörnchen auf geschickte Weise zu entziehen vermag. So ist das Eichhörnchen das einzige Tier, das sich vor der Schlange in den Grottesken frei nach oben bewegt, während die anderen Tiere immobil auf den Piedestalen sitzen. In einem solchen Kontext wäre eine Interpretation der Schlange als Vorsicht denkbar, was einer im 17. Jahrhundert weit verbreiteten Ikonographie des Motivs entspricht. Demnach bewegte sich das Eichhörnchen im Gewirr der Grottesken – Neid und Missgunst zum Trotz – dank seiner Vorsicht mühelos nach oben. Eine Übertragung auf Fouquets Aufstieg im Staatsdienst wird in diesem Sinne vorstellbar, inklusive eines diskreten Verweises auf die von ihm überwundenen Gefahren und Hürden, ohne dass darin eine konkrete, auf Colberts Person zielende Anspielung enthalten gewesen sein musste. So schließt die Enfilade – nach den programmatischen Decken in Antichambre und Chambre – mit einem Raum ohne offensichtliche komplexe Deutungsaufladung, sondern mit einer auf Augenfreuden und Leichtigkeit zielenden Ausstattung. Eine tiefere Sinngebung fand allenfalls in dezenter Art und Weise statt.

2.4 Die Grande chambre carrée

An Fouquets Antichambre schließt zur Hofseite ein heute als Grande chambre carrée bezeichneter Raum an, dessen Funktionen mangels aussagekräftiger Quellen nicht eindeutig präzisiert werden können. Seine Anbindung an die Enfilade bestätigt André Félibien, der die Antichambre d’Hercule als gemeinsame Antichambre von Chambre

des Muses und Grande chambre carrée beschreibt.⁴³⁵ Eine Flügeltür verbindet beide Räume. Nicht nur Félibiens Aussage, auch die mobile Ausstattung weist, entgegen einer in der Forschung wiederholt vorgebrachten Klassifizierung als Arbeitsort Fouquets,⁴³⁶ auf einen weiteren Empfangsraum. In den Inventaren von 1661 und 1665 wurde die Anbindung an die Antichambre d’Hercule durch die bereits erwähnte, offenbar miteinander verbundene Tapisserieserie unterstrichen, die in der Grande chambre carrée sechs Tapissereien mit Episoden aus dem Mythos der Iphigenie, geschätzt auf 1.600 livres, umfasste.⁴³⁷ Inventarisiert wurden außerdem ein persischer Teppich für 300 livres, zwei *fauteuils* und zwölf *chaises* mit rotem Samt und passendem *tapis* sowie roten Hussen für insgesamt 160 livres, sechs *carreaux* unterschiedlicher Farben für 24 livres, zwei Tische mit zwei grünen *tapis de table* für 6 livres, zwei *guéridons* aus Nussbaumholz für 3 livres und Kaminutensilien für 4 livres.⁴³⁸ In einem Schrank befand sich ein ungeschätztes »lyt de broderye rouge«. Ein großer Ebenholzspiegel mit vergoldeten und versilberten Messingecken wurde auf 250 livres, ein Kristalllüster mit zwölf Armen auf 180 livres geschätzt.⁴⁴⁰ Im Gesamtwert der Objekte (2.527 livres) zeigt sich eine deutliche Abstufung zur Antichambre d’Hercule (3.230 livres) und insbesondere zur Chambre des Muses (15.842 livres), die den räumlichen Hierarchien innerhalb des Appartements entspricht. Mit wertvollen Einzelobjekten wurden jedoch auch in der hofseitigen Chambre prestigereiche Akzente gesetzt. Die unterschiedlichen Sitzmöbelformen und die Abwesenheit jeglicher einem Arbeitsort zugehöriger Möbel untermauern die These eines Empfangsraums.⁴⁴¹

Ähnlich der Räume der Enfilade ist die Chambre mit einem umlaufenden *lambris bas* ausgestattet, der Trophäenarrangements und antikisierende Profilmedaillons in Grisaille zeigt, jedoch offensichtlich nach Fouquets Sturz zumindest in Teilen übermalt wurde. Bei im Jahr 1972 unternommenen Stichproben kam unter den braunen Übermalungen die Originalfarbe mit einem blauen Ton zutage,⁴⁴² jedoch wurde bislang keine grundlegende Restaurierung unternommen. Auch die Motive der Türen und der

435 »[...] une Antichambre commune à deux grandes Chambres, dont l’une regarde sur le jardin, & l’autre sur la cour.« Félibien, Troisième relation 1999, S. 43. Nicht ganz ausgeschlossen werden kann auch eine vorgesehene Zuweisung der hofseitigen Räume an Madame Fouquet. Vgl. B. Gady 2010, S. 501, Anm. 1 436.

436 Vgl. bspw. Howald 2011, S. 120.

437 Siehe hierzu näher S. 236–237 in der vorliegenden Arbeit.

438 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 135r–135v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 43r–43v.

439 Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 43v.

440 Vgl. ebd., fol. 26v.

441 In der angrenzenden Garderobe wurden zusätzlich eine Tapissérie »de Bergame« für geringe 15 livres, ein einfaches Bett für 150 livres, weitere sechs *chaises* und sechs *fauteuils* für 36 livres sowie ein Tisch mit grünem *tapis de table* und eine *chaise percée* für 4 livres inventarisiert. Vgl. ebd., fol. 43v–44r.

442 Vgl. einen Brief von Jacques Dupont, Inspecteur général des Monuments historiques, vom 24. März 1972, Archiv der Monuments historiques, 1991/025/0006.

2.4 Die Grande chambre carrée

Türrahmen stammen aus einer späteren Epoche und orientieren sich motivisch an der bemalten Balkendecke.

Die Veränderungen des Raumes sind vermutlich in die Zeit des Duc de Villars Anfang des 18. Jahrhunderts zu datieren. Frühe photographische Aufnahmen zeigen bis unter die Decke gehende Vertäfelungen mit eingelassenen großformatigen Gemälden,⁴⁴³ in denen der Heerführer Villars seine siegreichen Schlachten abbilden ließ.⁴⁴⁴ Ort und Datum des Geschehens erschienen zusätzlich in goldener Schrift in den darunter angebrachten Paneelen der Vertäfelung. In der heutigen Präsentation des Raumes mit einem *lambris bas* und darüber gehängten Tapisserien näherte man sich wieder dem Ausstattungskonzept unter Fouquet an. Indes lassen das kühle Licht und die nach wie vor dominierenden Brauntöne in Verbindung mit einer sparsamen Möblierung eine dunkle Atmosphäre entstehen, die nicht der ursprünglichen intendierten Raumwirkung entspricht. Die dichte Möblierung zu Fouquets Zeiten mit roten Stoffen, Spiegel und Teppich sowie die vermutlich farbenfroher gestalteten Vertäfelungen erreichten vielmehr eine opulente Wirkung. Dennoch ordneten die weniger privilegierte Lage nach Norden und die Ausstattung diese zweite Chambre in ihrer repräsentativen Bedeutung der Chambre des Muses deutlich unter, eventuell gedacht für Empfänge von rangniedrigeren Besucher*innen. In Le Vaus Grundriss erfolgte der offizielle Zugang einzig über die Antichambre d’Hercule, während das heute angegliederte Cabinet mit Durchgang zum Treppenhaus einst als gefangener Raum gedacht war. Unscheinbare, in die Wand eingepasste Türen führen in eine weitere, hofseitig gelegene Chambre und zu den Garderoben. An der Wand zur Chambre des Muses ist eine zweite Flügeltür angebracht, bei der es sich um eine nicht datierbare Scheintür handelt,⁴⁴⁵ die eine Symmetrie mit der Tür zur Antichambre herstellt; ein tatsächlicher Durchgang ist hier in keinem der bekannten Pläne eingezeichnet.

Die feste Ausstattung der Grande chambre carrée erstaunt ob ihrer Antiquiertheit und kontrastiert mit dem künstlerischen Anspruchsniveau der Enfilade. Die bemalte Balkendecke und ein darunter an zwei Seiten des Raumes entlanglaufender Fries mit einem monochrom gemalten Triumphzug, zentral durchbrochen von den Wappen des Ehepaars Fouquet, stammen aus dem 17. Jahrhundert.⁴⁴⁶ Die Entscheidung für eine

443 So bspw. auf einer Photographie aus dem Jahr 1923. Vgl. Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l’architecture et du patrimoine, Réf. APMH00072298, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00072298> [13.8.2021].

444 Vgl. näher S. 320, Anm. 562 in der vorliegenden Arbeit.

445 Louis Hanicle nennt in einem Mémoire zahlreiche »faulces portes«, indes im Sinne von provisorisch platzierten Türen, »en attendant que les menuisiers auroient eu ordre de faire les vraies portes«, *Mémoire des ouvrages de serrurerie faitz et fournis pour le chasteau de Vaux-le-Vicomte par Louis Hanicle, maistre serrurier à Paris*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VI, S. 215.

446 1975 wurde der Fries photographisch reproduziert, so dass er heute den gesamten Raum umläuft. Oreste Binenbaum führte zudem vereinzelte Restaurierungen der Malereien aus. Vgl. das Mémoire vom 17. März 1975, Archiv der Monuments historiques, 1999/008/0117.

Balkendecke überrascht, so dass wiederholt angenommen wurde, dass es sich um ein Provisorium handeln könnte. Einem von Fouquet ausgeübten Zeitdruck geschuldet könnte sich Le Brun für eine vorübergehende, technisch anspruchslosere Deckenlösung entschieden haben, deren unvollendeter Zustand anlässlich des festlichen Empfangs im August 1661 kaschiert wurde.⁴⁴⁷ Tatsächlich kontrastiert die bemalte Balkendecke, die um die Mitte des Jahrhunderts als eine obsolet gewordene Ausstattungspraxis gelten kann, mit den »modernen« Gewölbedecken der gartenseitigen Räume. Heute in Paris noch existierende Balkendecken stammen mehrheitlich aus den Jahren 1580–1650; nach 1661 sollte diese Gestaltungsform endgültig aus den Innenräumen verschwinden. Indes bleibt zu betonen, dass im Zuge der schrittweisen Entwicklung der französischen Deckenmalerei in der ersten Jahrhunderthälfte verschiedene Dekorationssysteme parallel bestanden und auch in ein- und demselben Gebäude zeitgleich umgesetzt wurden, die Kassetten- und Gewölbedecken die traditionelle Balkendecke folglich nicht unmittelbar verdrängten.⁴⁴⁸

In den königlichen Residenzen waren traditionelle Balkendecken oftmals an spezielle Raumfunktionen gebunden und wurden vorzugsweise in Antichambres, Salles des gardes und Galerien umgesetzt. In Räumen mit höherem repräsentativem Grad dominierten hingegen Gewölbe- und Kassettendecken, welche die Bedürfnisse nach komplexen Bildprogrammen erfüllen konnten. Dabei stand die flache Kassettendecke strukturell noch der Balkendecke nahe und sollte erst die Gewölbedecke das Geschmacksverständnis und die Konstruktionsprinzipien grundlegend weiterentwickeln.⁴⁴⁹

Zunehmend lässt sich im 17. Jahrhundert in den Anwesen und Pariser Hôtels particuliers ein »phénomène d’occultation«⁴⁵⁰ beobachten – existierende Balkendecken wurden verborgen, mit Flachdecken unterzogen oder die Balken gänzlich entfernt. Um die Jahrhundertmitte konnten für eine Beibehaltung oder Ausführung einer unzeitgemäßen Balkendecke finanzielle oder technisch-praktische Aspekte eine Rolle spielen, wenn die räumlichen Voraussetzungen keine Gewölbedecken zuließen. Nicht zuletzt mögen teilweise auch der den Balkendecken anhaftende traditionelle Charakter und der Rekurs auf die Raumtradition eine solche Entscheidung begründet haben.⁴⁵¹

In Vaux-le-Vicomte wurde an der Balkendecke erwartungsgemäß kein aufwendiges ikonographisches Programm umgesetzt, sondern auf ein weit verbreitetes dekoratives Formenrepertoire zurückgegriffen.⁴⁵² Der unterhalb der Decke angebrachte Triumph-

447 Vgl. bspw. Mérot 2001, S. 116.

448 Vgl. A. Gady 1998, S. 9; A. Gady 2012, S. 298–299.

449 Vgl. A. Gady 1998, S. 11.

450 A. Gady 2012, S. 301.

451 Vgl. A. Gady 1998, S. 18.

452 Im Anhang der 1765 posthum erschienenen und deutlich erweiterten Ausgabe der *Description historique de la ville de Paris* von Piganiol de La Force wird eine Darstellung von Schlange und Eichhörnchen an einer Balkendecke erwähnt, doch liegt hier vermutlich eine Verwechslung des Raumes mit dem

2.4 Die Grande chambre carrée

zug evoziert das Thema des siegreichen Kriegsherrn und stellt über die heraldischen Symbole einen Bezug zum Ehepaar Fouquet her, ungeachtet Fouquets fehlender Verbindungen zum Militär. Die Inspirationsquellen des Frieses liegen bei antiken Vorbildern.⁴⁵³

Die gleichzeitige Umsetzung von in Anspruchsniveau und Modernität differierender Dekorationssysteme im Erdgeschoss überrascht, ließen doch der kurze Entstehungszeitraum aller Decken von nur etwa drei bis vier Jahren, die Verantwortung eines einzelnen Künstlers sowie eine anzunehmende Kooperation zwischen Architekt und Maler eine einheitliche Gestaltung erwarten, wie sie in der gartenseitigen Enfilade realisiert wurde. Dennoch wurde auch in der hofseitigen Salle à manger eine nicht mehr ganz zeitgemäße Kassettendecke umgesetzt. Tatsächlich passen Aufwand und Prestige der Schlossanlage nicht zu der Entscheidung für eine überholte Formensprache in den beiden Räumen zum Hof.

Eindeutig festzustellen ist ein Zusammenhang zwischen Funktion, Repräsentationsgrad und gewählttem Dekorationssystem des jeweiligen Raumes. Eine mit der Zunahme an räumlicher Exklusivität einhergehende Erhöhung des Schmuckaufwands, wie sie sich innerhalb der Enfilade zeigt, wird von André Félibien explizit ausformuliert:

»[...] [C]es sortes d'ouvrages sont toujours agreables dans les grands lieux, & principalement dans les Palais, où les Peintres ayant à peindre plusieurs Chambres, doivent avoir la discretion qu'a euë celuy-cy [d. i. Le Brun], de faire qu'elles soient plus ou moins enrichies, selon qu'elles approchent plus ou moins de la principale demeure du Maistre.«⁴⁵⁴

In ihrer Gesamtheit vermitteln die Deckenlösungen im Erdgeschoss folglich den Eindruck, es habe bereits in der Zeit ein hierarchisches Verständnis der Dekorationssysteme gegeben, das sich an Phänomenen wie »Modernität« oder »Innovation« bemaß. Ließe sich zwar in Vaux-le-Vicomte eine solche These bestätigen, birgt sie zugleich die Gefahr einer anachronistischen Anwendung heutiger Wertungskategorien, sind zudem keine zeitgenössischen Stellungnahmen bekannt, die dieser Annahme ein theoretisches Gerüst verschaffen würden.⁴⁵⁵ In Vaux-le-Vicomte wäre ebenso ein gezieltes Abbilden aller künstlerisch-technisch möglichen Gestaltungsformen denkbar: Mit jedem Betreten eines weiteren Raumes eröffnete sich in diesem Sinne ein eigenes Ausstattungssystem, ohne dass die den Raumfunktionen geschuldete Angemessenheit vernachlässigt worden wäre. Das Erdgeschoss präsentierte so die ganze Bandbreite des Repertoires

Cabinet des Jeux und der dortigen Szene in den Grottesken vor. Vgl. Piganiol de La Force 1765, Bd. IX, S. 526–527.

453 Vgl. Nicol 2015, S. 26.

454 Félibien, Troisième relation 1999, S. 48.

455 Vgl. Schulten 1999, S. 436, 698.

2 Selbstdarstellung im Dienste des Aufstiegs: Das Appartement von Nicolas Fouquet

der sich seit den 1640er Jahren weiterentwickelnden Gestaltungsvarianten. Auch die erwähnten Überlegungen einer temporären Ausstattung der hofseitigen Räume kann nicht gänzlich ausgeschlossen werden, wenn auch die insbesondere in der Salle à manger erfolgten umfangreichen Bemalungen und über die Möblierungen belegten Nutzungen der Räumlichkeiten zumindest gegen eine kurzfristige Ausstattung für den festlichen Empfang des Königs sprechen.

3 THEORETISCHE REFLEXIONEN IN BILD UND SCHRIFT: SPUREN ZEITGENÖSSISCHER DISKURSE DER LITERATUR- UND KUNSTTHEORIE IM KONTEXT VON FOUQUETS APPARTEMENT

Kunstpoltik wurde in Vaux-le-Vicomte »mit dezidiert künstlerischen Mitteln betrieben«⁴⁵⁶ und so verwundert es kaum, dass die ausführenden Künstler und Literat*innen, die einige Jahre später ausnahmslos zu den Protagonist*innen der höfischen Kunst- und Literaturszene gehören sollten, den von Fouquet gebotenen Rahmen für eigene Positionierungen in verschiedenen zeitgenössischen Diskursen der Kunst- und Literaturtheorie nutzten. Le Brun, Félibien und La Fontaine rekurrierten in bild- beziehungsweise textimmanenter Form auf in den 1650er Jahren präsen- te Debatten und entwickelten ihre Standpunkte auf einer von personalisierter Repräsentation und Panegyrik losgelösten Bedeutungsebene. Dies geschah hauptsächlich vor der Folie von Fouquets Appartement und besonders der *Chambre*, schließlich konnten ausgehend von dem Deckenmotiv der *Muses* gerade hier die Künste als solche zum Gegenstand der Reflexion erhoben werden.

3.1 Paragone der Künste

Mit den plurimedialen Repräsentationsstrategien lässt sich in Vaux-le-Vicomte nicht nur ein imitatorisches und wechselseitiges Verhältnis der Medien untereinander beschreiben, sondern ist ebenfalls eine Medienkonkurrenz angesprochen, die in den Schrift- und Bildwerken gleichermaßen zum Ausdruck kommt. Insbesondere Charles Le Brun und Jean de La Fontaine nutzten ihre Arbeiten für Nicolas Fouquet für einen expliziten Beitrag zum Paragone der Künste.

Die in der *Chambre des Muses* erfolgte Überhöhung Vaux-le-Vicomtes zu einem neuen Parnass in antiker Tradition nahm Le Brun zum Anlass, die traditionelle Zusammensetzung der neun *Muses* zu variieren und *Polymnia*, Muse der Rhetorik, mit einer allegorischen Darstellung der Malerei zu ersetzen (Abb. 36).⁴⁵⁷ Im repräsentativsten Raum von Fouquets Appartement erfolgte damit ein unmissverständlicher Verweis auf die Nobilitierungsansprüche der Bildkünste, die Mitte des 17. Jahrhunderts auch in Frankreich umfassend diskutiert wurden. In der Forderung, die bildende Kunst in den Kreis der sieben *artes liberales* oder symbolisch in jenen der *Muses* zu erheben, konkretisierte

456 Kirchner 2001, S. 239.

457 Zu Le Bruns Muse der Malerei siehe auch Desramont 1998.



Abbildung 36. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Muse der Malerei, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

sich das Streben nach Neudefinition unter Zurücklassung des handwerklichen Status. Die ausführlichen kunsttheoretischen Debatten seit der Renaissance reflektierten umfassend die medialen Eigenheiten und Gemeinsamkeiten der jeweiligen Kunstformen, anhand derer man ihren Wert und ihre Überlegenheit zu definieren suchte.⁴⁵⁸

Mit der Gründung der *Académie royale de Peinture et de Sculpture* im Jahr 1648 hatte die Diskussion in Frankreich besondere Aktualität erlangt und die Bestrebungen bildender Künstler um Nobilitierung erhielten eine institutionalisierte Grundlage. Zwar lag die Akademiegründung zum Zeitpunkt von Le Bruns Aufenthalt in Vaux-le-Vicomte bereits etwa zehn Jahre zurück, doch befand sich die Akademie noch in einer grundlegenden Phase der Orientierung und Prinzipienfindung, sich hierbei um eine theoriegestützte Emanzipation vom Handwerk und der Zunft bemühend.⁴⁵⁹ Le Bruns Muse der Malerei erhielt in diesem Kontext den Status eines Manifests für einen ebenbürtigen Status der bildenden Kunst; zugleich kommunizierte der Künstler seine persönlichen Ambitionen auf umfassende Mitsprache und eine führende Rolle im Aufbau der jungen

458 Aus der inzwischen nahezu unüberschaubaren Sekundärliteratur zum Paragone der Künste sei insbesondere verwiesen auf den Ausst. Kat. Wolfratshausen 2002 sowie Achermann 2011.

459 Zur Geschichte der Akademie zwischen 1648 und 1664 siehe C. Michel 2012, S. 22–54.

3.1 Paragone der Künste

akademischen Institution.⁴⁶⁰ Zusätzliche Bedeutung erhielt der Verweis auf den akademischen Kontext vor dem Hintergrund, dass sich Le Brun Ende der 1650er Jahre partiell aus der Akademie zurückgezogen hatte. Insbesondere die Ernennung Antoine de Ratabons zum Surintendant des bâtiments 1656 und dessen Favorisierung von Charles Errard verwiesen Le Brun unter den Protagonisten der Akademie bis Anfang der 1660er Jahre auf eine schwächere Position.⁴⁶¹ In Vaux-le-Vicomte kündete die Muse der Malerei daher auch von Le Bruns Intentionen, seiner Stimme wieder mehr Gewicht zu verleihen.

Bereits die Wahl der substituierten Muse Polymnia ist als bewusster Verweis auf die Parallelen und strukturelle Gleichsetzung von bildender Kunst und Literatur zu verstehen. Die Überblendung ausgerechnet der Muse der Rhetorik mit einer Allegorie der Malerei evoziert deren gemeinsame Ausdrucksweisen und postuliert ihre Gleichstellung, womit zugleich das »Emanzipations- und Autonomisierungspotential«⁴⁶² genutzt wurde, das eine rhetorische Begründung der Bildkünste bot. Der wissenschaftliche Status einer Disziplin war für ihre Rangbestimmung von zentraler Bedeutung, stand schließlich in der Wissenssystematik die Wissenschaft traditionell über den Künsten. Entsprechend waren die Bemühungen zahlreich, der Kunst eine wissenschaftliche Grundlage und der hervorbringenden Tätigkeit einen geistigen Ausgangspunkt zu verschaffen.⁴⁶³

Baudoins französische Ripa-Ausgabe diente Le Brun erneut als Vorlage für seine Gestaltung der neuen Muse, wobei nicht die Beschreibung von Polymnia, sondern jene der Malerei entscheidende Anregungen lieferte. Bei Cesare Ripa genannte Details, wie beispielsweise die dunklen und lockigen Haare der Figur, wurden von Le Brun übernommen, ebenso der im Text erwähnte Melancholie-Gestus mit aufgestützter Hand und übereinandergeschlagenen Beinen,⁴⁶⁴ nur gebrochen durch einen geraden Blick zum Gegenüber. Die nachdenkliche Haltung wird auch von Félibien beschrieben und mit einem Prozess der künstlerischen Ideenfindung in Verbindung gebracht: »Elle a l'air du

460 Zu Le Bruns Rolle in der Akademie siehe B. Gady 2010, S. 233–264.

461 Le Bruns Abwesenheit in dieser Phase wurde immer wieder von punktueller Präsenz und Momenten der aktiven Mitsprache, so im Falle des Konflikts mit Abraham Bosse, durchbrochen. Selbst nach seinem gescheiterten Versuch, sich gegen Errard für die Bemalung des Salon ovale im Palais du Louvre durchzusetzen, erfolgte seitens Le Brun kein vollständiger Bruch mit der Akademie. Es ist vermutlich insbesondere auf Pierre Séguiers Protektion zurückzuführen, dass Le Brun seine Machtposition nie ganz verlor und sich auch in den Jahren des Rückzugs die Möglichkeit der Rückkehr offenzuhalten wusste. Vgl. ebd., S. 256–264.

462 Brassat 2003, S. XXV–XXVI.

463 Bereits Leonardo hatte seinen Traktat mit der Frage nach dem wissenschaftlichen Status der Malerei eröffnet und ihr in ihrer Fähigkeit, auch die anderen Kunstformen abbilden zu können, den Vorrang zugewiesen. Vgl. Achermann 2011, S. 180–183.

464 »Elle a les Cheveux noirs, touffus, & annez, pource que les excellens Peintres, ayant l'esprit continuellement attaché à l'imitation de la Nature & de l'Art, à force d'estre pensifs et songeards tombent dans vne melancholie que les Medecins appellent aduste, qui produit particulièrement les cheueux tels que nous venons de les descrire.« Ripa 1643/44, Bd. II, S. 182–183.

visage fort noble, & à sa contenance on croiroit en la voyant toute pensive, & tenant une toile à sa main, qu'elle medite quelque grand ouvrage.«⁴⁶⁵ Ein Vergleich der Bild-Text-Bezüge zwischen Ripa, Le Bruns Umsetzung und Félibiens erneuter Überführung des Bildes in einen textlichen Kommentar verrät Félibiens direktes Studium der Quelle, von der er im Bild kaum erkennbare Elemente übernahm.⁴⁶⁶ Die ungewöhnliche Präsenz der Malerei auf dem »neuen« Parnass in Vaux-le-Vicomte lässt Félibien gänzlich unkommentiert. Ausführlich benennt er die der Muse beigegebenen Attribute der Zeichenkünste,⁴⁶⁷ denn die Fähigkeit der Malerei, auch die anderen Disegnokünste – an der Decke der Chambre des Muses durch Büste und Zeichnung evoziert – darstellen zu können, wurde in der Paragone-Literatur vielfach als Argument für den ihr gebührenden Vorrang angeführt.⁴⁶⁸ Dem wissenschaftlichen Anspruch der Malerei wird über die Darstellung von mathematischen Gerätschaften und Büchern Rechnung getragen. Dass sich um eine Nobilitierung der Malerei in erster Linie die Historienmalerei mit ihren Ausdrucksmöglichkeiten verdient macht, deutet sich in Félibiens Beschreibung des den beiden Musen zugeordneten Reliefs der Lyrik an, denn »c'est dans ce genre de Poëme que les Amans depeignent la force de leurs passions, & chantent l'excez de leurs souffrances.«⁴⁶⁹

Le Bruns Bildverweis war als solcher nicht neu. Die Diskussion über den Rangstreit der Künste wurde bereits seit der Renaissance gleichermaßen in theoretischen Reflexionen über die Kunst als auch in den Kunstwerken selbst ausgetragen.⁴⁷⁰ Dennoch findet sich das Motiv einer Allegorie der Malerei auf dem Parnass überraschend selten und vermag auf keine ausgeprägte Bildtradition zu rekurrieren. Vereinzelte Beispiele situieren sich in einem Vaux-le-Vicomte ähnlichen Kontext, in dem dafür eingetreten wird, den Status der Bildkünste zu erheben; teils lässt sich eine persönlich konnotierte Motivation des Künstlers beobachten.⁴⁷¹ In Frankreich ist das Motiv

465 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37.

466 So bspw. die von Ripa genannte »robe de couleur changeante«, Ripa 1643/44, Bd. II, S. 182. In Le Bruns malerischer Umsetzung nur schwer nachzuvollziehen, nimmt Félibien das Detail zum Anlass, die in der Malerei möglichen Nuancen farblicher Effekte zu preisen: »Ses habits sont de couleurs changeantes; car sa robe dont le fonds est d'un gris sale, est relevée sur les jours d'une couleur de citron meslée d'un incarnadin blanc, & son manteau dont le fonds est rouge, est aussi relevé d'un jaune pasle.« Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37. Siehe auch Germer 1997b, S. 152.

467 »[...] des palettes, des pinceaux, des testes de Sculpture, & des outils servans à cet Art.« Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37.

468 Vgl. Mertens 1994, S. 271, Anm. 82.

469 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37.

470 Vgl. die Beiträge in Baader u. a. 2007 sowie die zahlreichen Bildbeispiele im Ausst. Kat. Wolfartshausen 2002.

471 So bspw. in dem 1579 als Stich herausgegebenen Thesenblatt der *Vera Intelligenza* von Federico Zuccari: Eine Allegorie der Malerei ist Teil der versammelten Musen, die vor Jupiter die bedrängte Lage der durch Neid und Verblendung bedrohten Künste schildern. *Pictura* präsentiert die erhobenen Forderungen in Form eines Gemäldes. Die wie in Vaux-le-Vicomte anklingende Nähe der Malerei zur Rhetorik

3.1 Paragone der Künste

fast ohne Vorläufer.⁴⁷² Erwähnenswert ist eine Muse der Malerei, die sich in einer in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zu datierenden Handschrift findet: Ähnlich zu Vaux-le-Vicomte wurde hier eine der neun Musen – Erato, Erfinderin der Geometrie – mit Attributen der Malerei ausgestattet und mit dieser Überblendung zugleich auf die mathematisch-wissenschaftliche Basis der bildenden Künste verwiesen.⁴⁷³

In näherer Verbindung zu Vaux-le-Vicomte, da zweifelsohne in unmittelbarem Kontext der Akademiegründung entstanden, situiert sich ein zwischen 1645 und 1650 zu datierendes Gemälde von Jacques Stella.⁴⁷⁴ Die in Entstehung begriffene Akademie, zu diesem Zeitpunkt noch ihren Konflikt mit der Zunft ausfechtend, bedurfte der Fürsprache und als solche ist Stellas Bild zu interpretieren. Eine Allegorie der Malerei ist mit Minerva auf dem Parnass im Gespräch gezeigt, dessen Gegenstand die Aufnahme Ersterer in den Kreis der Musen zu sein scheint. Kalliope, auf dem Parnass traditionell die bedeutendste Muse, tritt offensichtlich für die Aufnahme der Malerei als gleichwertige Muse ein und verweist gestisch auf Pegasus im Hintergrund als gemeinsamer Inspirationsquelle der Künste.⁴⁷⁵ Der Anfangsphase der Akademie entsprechend, ist die Malerei noch nicht als Bewohnerin des Parnass aufgenommen, jedoch antizipiert ihre Präsenz auf dem Berg und die wohlwollende Haltung der restlichen Musen bereits ihre Anerkennung.

In französischen Innenausstattungen des 17. Jahrhunderts finden sich keine visuellen Verweise auf die Emanzipationsbestrebungen der bildenden Künstler, die sich mit Le Bruns Demonstration vergleichen ließen.⁴⁷⁶ In Vaux-le-Vicomte manifestiert sich in der Darstellung auch die Vision des Kunstförderers Fouquet, unter dessen Führung die

offenbart sich in der Gleichsetzung des Bildes mit einer (Anklage-)Rede, deren Ziel die Überzeugung der Götter ist. Die Darstellung gilt auch als persönliche Reaktion Zuccaris auf die Kritiken, mit denen er während der Ausmalung der Florentiner Domkuppel konfrontiert war. Vgl. Mertens 1994, S. 214–217; Ausst. Kat. Wolfratshausen 2002, S. 247.

472 Im Katalog Wolfratshausen 2002 finden sich einige Beispiele außerhalb Frankreichs, so insbesondere ein in den 1590er Jahren entstandenes und heute verlorenes Gemälde Hans von Aachens (Kat. Nr. 5, S. 196), das Minerva zeigte, die den sieben freien Künsten die Malerei präsentiert, und das zugleich als Manifest des sozialen Aufstieg des Malers zu lesen ist; Johann Königs *Minerva mit den neun Musen*, 1624 (Kat. Nr. 9, S. 200), mit einer Darstellung eines Besuchs Minervas auf dem Parnass und der Muse Klio im Vordergrund, der Attribute der Bildkünste beigegeben wurden; Matthias Strassers Zeichnung einer *Allegorie der Künste und Wissenschaften* (Kat. Nr. 57, S. 255), in der die Malerei in prominenter Position als Teil der *artes liberales* in Szene gesetzt wird. Zeitlich näher an Vaux-le-Vicomte ist ein italienischer Kupferstich von Pietro Testa, *Triumph der Malerei auf dem Parnass* (um 1644): Gezeigt wird der triumphale Einzug und Empfang von *pictura* durch die Musen und Dichter am Fuße des Parnass. Vgl. Mertens 1994, S. 260–261.

473 Die Handschrift (Bibl. nat., Ms. Fr. 24461, fol. 18–35) enthält Darstellungen von Apoll und den Musen mit bildbegleitenden Gedichten. Zit. nach Schröter 1977, Bd. I, S. 354 (Abb. 101 in Bd. II).

474 Vgl. Jacques Stella, *Minerve chez les Muses*, Paris, Musée du Louvre, INV 7969, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062464>. Véronique Desramont benannte Stellas Gemälde bereits als Vorbild für Le Bruns Muse der Malerei. Vgl. Desramont 1998, S. 24–26.

475 Vgl. Desramont 1998, S. 25.

476 Eine vorsichtige Anspielung erscheint in einer von François Perrier 1649 in der Wölbung des Cabinet des Muses im Hôtel Lambert in Paris geschaffenen Parnass-Darstellung, in der die in *quadri riportati* ausgeführte Szene mit Apoll und den Musen von Allegorien der Malerei und der Skulptur flankiert wird.

Muse der Malerei nicht mehr, wie noch bei Stella, Einlass erbitten muss, sondern sich ebenbürtig zu Seiten der Musen niedergelassen hat.⁴⁷⁷ Im Kontext der formalen Ausführung des Deckengemäldes könnte man zudem fast von einer *mise en abyme* sprechen, entfaltet dieses seine hohe illusionistische Wirkung schließlich ganz durch malerische Mittel unter fast vollständiger Zurückdrängung der skulpturalen Elemente, wodurch die Malerei als erstes Gestaltungsmittel postuliert wird.

Auch Jean de La Fontaine versäumt es nicht, für seine Gattung einzutreten. Ein ganzes Kapitel des *Songe de Vaux* widmet er dem Paragone der Künste und wählt ebenfalls Fouquets Chambre als Schauplatz. Im zweiten Fragment⁴⁷⁸ wird sein Protagonist Acante dort Zeuge eines Wettstreits zwischen den Feen Palatiane (Architektur), Appellanire (Malerei), Hortésie (Garten) und Kalliope (Poesie). Eine jede bemüht sich in einer Ansprache darum, eine anwesende Jury⁴⁷⁹ von der Überlegenheit ihrer Kunstform zu überzeugen. Die konkrete Erscheinung des Schlosses findet nur am Rande Erwähnung; vielmehr bemühen sich die Feen, einander im Herausstellen der Vorzüge ihrer jeweiligen künstlerischen Ausdrucksmittel zu übertreffen. Palatiane bildet den Anfang und setzt den zerstreuten Freuden der anderen Künste ihre Notwendigkeit⁴⁸⁰ sowie ihre Fähigkeit der Weiterentwicklung und Adaption an menschliche Bedürfnisse entgegen.⁴⁸¹ Die nach ihr auftretende Appellanire weist den Aspekt der Nutzbarkeit als für die Kunst irrelevantes Kriterium zurück⁴⁸² und hebt die ihr eigene Gabe der Verschönerung hervor. Als Hauptargument für ihre Überlegenheit lässt La Fontaine die Malerei ihre Fähigkeit zu Illusion und Sinnestäuschung vorbringen.⁴⁸³ So könne sie nahezu alles – Orte, historische Ereignisse, Personen – imitieren und repräsentieren und sogar schreckliche Ereignisse schön erscheinen lassen.⁴⁸⁴ Hortésie, Allegorie der

477 Charles Le Brun sollte die für Vaux-le-Vicomte entworfene Muse der Malerei in nahezu identischer Form um 1670 als Vorlage für eine Tapiserie aufgreifen, die Teil einer Serie der Musen war, diesmal die Muse Klio mit der Malerei ersetzend. Vgl. Paris, Mobilier national, INV GMTT-114-002, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-114-002> [25.2.2021].

478 Vgl. La Fontaine 1967, II: L'Architecture, la Peinture, le Jardinage et la Poésie haranguent leurs Juges, et contestent le prix proposé, S. 91–122.

479 In dieser Jury ist Fouquet (unter dem Namen *Oronte*) als Preisrichter präsent, was seine Kunstkenner-schaft unterstreicht.

480 »Mais enfin, on s'en passe, et je suis nécessaire.« La Fontaine 1967, S. 93.

481 So habe sie sich den verschiedenen Wohnbedürfnissen, von der Höhle bis zum Palais, anpassen können: »Sur la nécessité se regloient les souhaits, / Aujourd'hui que l'on veut de superbes Palais [...].« Ebd.

482 »Car il ne s'agit pas d'être la plus utile [...].« Ebd., S. 95.

483 Das Argument wird mit Hilfe der bekannten Anekdote nach Plinius um den Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios entwickelt: Zeuxis täuschte Sperlinge mit gemalten Weintrauben; Parrhasios täuschte anschließend Zeuxis mit einem sein Bild vermeintlich verdeckenden, jedoch gemalten Vorhang. Vgl. ebd., S. 96.

484 Vgl. ebd., S. 96–97. Der Akt der Imitation muss hier im zeitgenössischen Verständnis der Verschönerung und Steigerung, nicht als präzise Realitätswiedergabe, verstanden werden.

3.1 Paragone der Künste

Gartenkunst, überzeugt als dritte Rednerin mit bescheidenem Auftreten, das ihrer auf Sanftheit und Stille beruhenden Wirkung entspreche. Der Garten erscheint in seiner Funktion als Ort des Rückzugs; die Überlegenheit der Gartenkunst wird im Diskurs von Hortésie ganz über ihre Wirkmacht auf die Sinne jenseits der Vernunft entwickelt.⁴⁸⁵ Ihre Vorrednerin Appellanire sucht sie zu widerlegen, indem sie das Gemälde eines Gartens in der kargen Jahreszeit präsentiert und Schönheit und Verlockungen der Gartenkunst als temporär und unbeständig entlarvt. Auch Palatiane nutzt den Moment und unterstreicht erneut ihre Dauerhaftigkeit, auch im Gegensatz zur Malerei, deren Werke von nur kurzem Bestand seien. Als letzte Rednerin schließlich tritt Kalliope vor die Richter und liefert ein Plädoyer für die Überlegenheit der Dichtkunst. Nacheinander greift sie die Argumente ihrer Vorrednerinnen auf, deren Vorzüge sie in sich vereinen, und sogar übertreffen könne.⁴⁸⁶ Insbesondere in Bezug auf ihre Beständigkeit weiß sie zu triumphieren:

»Mes mains ont fait des Ouvrages / Qui verront les derniers âges / Sans jamais se ruiner; /
Le Temps a beau les combattre, / L'eau ne les sçauroit miner, / Le vent ne peut les abatre. /
[...] / Au Parnasse seulement / On employe une matiere / Qui dure eternellement.«⁴⁸⁷

Die Dauerhaftigkeit der Kunstform wird zu einem wesentlichen Argument im Rahmen des Wettstreits, entsprechend der hohen Bedeutung von Erinnerungs- und Gedächtnispraktiken in der Bewertung künstlerischer Ausdrucksformen. Sowohl für den nach Nachruhm strebenden Auftraggeber als auch für den Künstler war die Frage nach einer langlebigen Verankerung des Kunstwerks von wesentlicher Relevanz.⁴⁸⁸ So erstaunt es nicht, dass La Fontaine den Sieg der Dichtkunst in erster Linie auf ihrer Fähigkeit, die Zeiten zu überdauern, aufbaut:

»Rendre un homme immortel sans doute est quelque chose: / Appellanire peut par ses
sçavantes mains / L'exposer pour un temps aux regards des humains; / Pour moy, je
luy bâtis un Temple en leur memoire; / Mais un Temple plus beau, sans Marbre, et sans
Yvoire [...].«⁴⁸⁹

485 Vgl. ebd., S. 99.

486 Vgl. ebd., S. 106–109; z.B.: »Elle [d.i. die Architektur] loge les Dieux, et moy je les ay faits« (S. 106); »La Peinture après tout n'a droit que sur les corps; / Il n'appartient qu'à moy de montrer les ressorts / Qui font mouvoir une ame, et la rendent visible; / Seule j'expose au sens ce qui n'est pas sensible [...]« (S. 107–108) oder »Enfin, j'imite tout par mon sçavoir suprême; / Je peins quand il me plaît la Peinture elle-mesme: / Oüy beaux Arts, quand je veux j'estale vos attraits: / Pouvez-vous exprimer le moindre de mes traits?« (S. 108).

487 Ebd., S. 105.

488 Vgl. Heiser/Holm 2010, S. 7.

489 La Fontaine 1967, S. 107.

Am Ende gebührt Kalliope der Triumph über die anderen Künste, wobei als letztes überzeugendes Argument das Beispiel von Vaux-le-Vicomte selbst angeführt wird. »[...] [M]ais en quoy cela pouvoit-il regarder la maison de Vaux?«,⁴⁹⁰ fragt Appellanire und wird von Kalliope auf die entscheidende werkvollendende Funktion der Begleitschriften hingewiesen, durch die Sinn und Deutung der Kunstwerke abschließend generiert werden.⁴⁹¹ Dass sich die Jury am Ende des zweiten Fragments ob des Ausgangs des Wettstreits wieder unentschlossen zeigt, kann die Schlagkraft der Argumente für die Poesie nicht mindern. Erst die Einwände der anderen Feen führen dazu, dass die Richter vor ihrer endgültigen Entscheidung eine Kostprobe jeder Einzelnen verlangen. La Fontaine beendete dieses Kapitel nicht, doch steht zu vermuten, dass der fortgesetzte Paragone der Feen den Anlass für konkrete Beschreibungen des Schlosses geboten hätte. Ohne Zweifel wäre auch hieraus die Poesie als höchste Kunstform hervorgegangen.⁴⁹²

3.2 André Félibien und die akademischen Debatten um die Perspektive

In den 1650er Jahren entstand im Umfeld der *Académie royale de Peinture et de Sculpture* ein weitreichender Konflikt um den Kupferstecher Abraham Bosse, in dem es zum einen um eine persönliche Auseinandersetzung mit (unter anderem) Charles Le Brun, zum anderen um eine grundlegende Profilfindung der jungen akademischen Institution ging.⁴⁹³ Die Differenzen entzündeten sich maßgeblich an der Frage nach dem künstlerischen Umgang mit der Perspektive,⁴⁹⁴ wozu sich André Félibien in seinen Schriften für Fouquet umfassend äußerte und damit offenbar gezielt Stellung zu den zeitgleich stattfindenden akademischen Diskussionen bezog. Die viel interpretierten Auseinandersetzungen zwischen Bosse und Le Brun basierten, so konnte Marianne Cojannot-Le Blanc zeigen, zu großen Teilen auf persönlichen Antipathien und divergierenden Ambitionen, und

490 Ebd., S. 110.

491 »La dernière main n'y sera que quand mes louanges l'y auront mise [...]«. Ebd., S. 111.

492 Die Originalität dieses Fragments liegt insgesamt weniger im inhaltlichen als im formalen Bereich: Der durchdachte Aufbau der Argumentationsführungen und die sorgfältige Wahl rhetorischer Figuren und Versmaße verbinden sich mit Rekursen auf zahlreiche französische und antike Autoren, darunter u. a. Vergil, Aristoteles, Malherbe, Desmarests de Saint-Sorlin und insbesondere Quintilian und Horaz, sowie mit Anspielungen auf einige im 17. Jahrhundert geläufige literatur- und kunsttheoretische Diskurse. Vgl. Titcomb in La Fontaine 1967, S. 77–81.

493 Der Konflikt war bereits umfassender Untersuchungsgegenstand der Forschung. Eine detaillierte Chronologie der Ereignisse findet sich bei Le Blanc 1997, S. 100–106; Le Blanc 2004, S. 203–218. Zu Le Bruns Rolle vgl. B. Gady 2010, S. 233–264, zum Konflikt mit Bosse insbesondere S. 251–256.

494 Zu den diesbezüglichen akademischen Debatten und einzelnen Standpunkten vgl. überblickend Goldstein 1965.

3.2 André Félibien und die akademischen Debatten um die Perspektive

nicht ausschließlich auf inhaltlichen Differenzen.⁴⁹⁵ Zudem waren weitere Personen maßgeblich involviert, so dass der Konflikt als genereller Ausdruck von Flügelkämpfen im Machtgefüge der Akademie verstanden werden muss.

Bosse war zum Zeitpunkt der Akademie-Gründung einer der wenigen Beteiligten gewesen, der ein geschlossenes theoretisches Konzept für eine akademische Kunstpraxis präsentieren konnte. Seine Theorien verstand Bosse als Anleitungen zur künstlerischen Praxis, bemühte sich um terminologische Verständlichkeit und ein kohärentes pädagogisches Konzept, das er in mehreren Traktaten und Abhandlungen darlegte.⁴⁹⁶ Über den Rekurs auf die Geometrie intendierte Bosse, eine mathematisch-objektive Instanz einzubringen. Mit einem universell anwendbaren Verfahren, das Bildaufbau und tiefenräumliche Abstufung der Farben determinierte und sich gegen das trügerische Augenmaß setzen ließ, bot die Perspektive hierfür einen idealen Ausgangspunkt. Zwar war die Akademie um eine Intellektualisierung und Theoretisierung ihrer Grundsätze bemüht, sie versuchte jedoch zugleich, die durch Bosse kompromisslos vertretene Ansicht zu den Perspektiv- und Geometrielehren zu relativieren.⁴⁹⁷ So fügte sich Bosse zwar mit der Betonung einer mathematischen Grundlage der Malerei, mit dem Praxisbezug und mit einem pädagogischen Ansatz in das Konzept der Akademie als Ort von Studien und nobilitierter Kunst. Zugleich erwies sich seine doktrinäre und missionarische Haltung jedoch als inkompatibel mit der Vision eines lebendig geführten Diskurses.⁴⁹⁸

Gerade im Kontext der Deckenmalerei wurde die Frage nach den unterschiedlichen Effekten der Perspektive diskutiert. Bosse trat für eine regelkonforme Anwendung der Perspektive ein, wonach die Fixierung eines einzigen Fluchtpunkts die Gestaltung des Bildes vorgibt.⁴⁹⁹ Speziell bei der Deckenmalerei war dieser Ansatz jedoch schwierig, da nicht von einem frontal festzulegenden Standpunkt mit bekannter Distanz zum Bild ausgegangen werden kann und die Vertikalität des Tafelbildes an der horizontalen Decke nicht mehr gegeben ist. Sich dessen bewusst, ließ Bosse zahlreiche Relativierungen gelten, sprach sich durchaus für eine Vermeidung von Deformationen und zu starken Verkürzungen aus, hielt jedoch an der Forderung eines einzigen Fluchtpunkts fest. Bosse plädierte dafür, im Zweifelsfall die Decke in voneinander abgesetzte Felder zu unterteilen, die auf eigene Fluchtpunkte konstruiert werden sollten; das einfache »Anbringen« von Tafelbildern an der Decke in *quadri riportati* lehnte er als nicht regelkonform ab.⁵⁰⁰ Le Brun hingegen stellte in seinen Deckenlösungen das subjektive künstlerische Urteil

495 Vgl. Le Blanc 2004, S. 221–224.

496 Vgl. Le Blanc 1997, S. 102–103.

497 Vgl. Germer 1997b, S. 121–122.

498 Vgl. Le Blanc 1997, S. 106; Le Blanc 2004, S. 219.

499 Vgl. Le Blanc 1997, S. 101–102; Schulten 1999, S. 20.

500 Vgl. Goldstein 1965, S. 244–246; Siguret 1993, S. 68; Le Blanc 2004, S. 184–186.

über eine »Korrektur« des Auges mittels strikter Umsetzung der Perspektive.⁵⁰¹ So fügen sich beispielsweise in der Decke von Fouquets *Chambre* die jeweils auf eigene Fluchtpunkte konstruierten Muses überzeugend in die fingierte Architektur.⁵⁰²

Félibien ging, trotz anfänglicher Anlehnung an Bosse, mit Le Brun konform und plädierte zudem für eine Orientierung an künstlerischen Autoritäten, die oftmals keine strenge Anwendung der Perspektive verfolgt hatten.⁵⁰³ Le Bruns Deckenlösungen in *Vaux-le-Vicomte* boten Félibien einen willkommenen Anlass, seinen Standpunkt ausführlich darzulegen. In der Beschreibung der *Chambre des Muses* hebt er Le Bruns Umgang mit der Perspektive lobend hervor:

»Les actions sont si adroitement diversifiées, si faciles & si aisées, qu'il n'y a point de postures contraintes ny de mouvemens forcez. L'on n'y voit point de ces raccourcissemens où beaucoup de Peintres voulant passer pour sçavans fond des Figures si desagreables qu'elles offencent la veüe.«⁵⁰⁴

In der Diskreditierung der vermeintlich wissenschaftlichen Herangehensweise mancher Künstler klingt die mathematisch-doktrinäre Haltung von Bosse an. Félibiens Überlegungen nehmen in vollem Umfang in seinem Brief zur *Antichambre d'Hercule* Gestalt an, wo er sich über sechs lange Abschnitte in die Problematik der Perspektive vertieft. Demnach müssten in der Realisierung des Deckengemäldes Standpunkt und Distanz der Betrachter*innen sowie das richtige proportionale Verhältnis der Figuren zum Ort der Ausführung beachtet werden.⁵⁰⁵ Félibien liefert darüber hinaus eine Abhandlung zur

501 Vgl. Goldstein 1965, S. 239–240. Le Bruns Haltung kommt deutlich in dem ihm 1660 gewidmeten *Traicté de Perspective. Faict Par un Peintre de l'Academie Royale* von Jacques Le Bicheur zum Ausdruck, in dem das Maß des Auges zum wichtigsten Urteilsfinder erhoben wird. Bereits seit 1657 war Le Brun offenbar die treibende Kraft für die Abfassung des Traktats – wenn nicht gar sein eigentlicher Autor –, was zu einer Verschärfung der Auseinandersetzungen mit Bosse führte. Vgl. zur *affaire du traité de Le Bicheur* und den Konsequenzen näher Le Blanc 2004, S. 208–214; B. Gady 2010, S. 252–253.

502 Ein ähnliches Vorgehen zeigt sich bereits in Le Bruns zuvor ausgeführten Deckengemälden. So ist bspw. das Zentralbild in der *Chambre des Hôtel de La Rivière* auf zwei Fluchtpunkte konzipiert. Während die Göttergruppe in Untersicht erscheint, ist die Figur der Psyche in Tafelbildperspektive dargestellt.

503 Tatsächlich hatten zahlreiche, als vorbildlich erachtete Künstler keine strikte Anwendung der Perspektive praktiziert – ihnen sprach Bosse ihre Autorität auf dem Gebiet der Perspektive ab, während bspw. Fréart de Chambray, neben Bosse einer der konsequentesten Verfechter der Einhaltung perspektivischer Regeln, die bildnerische Evidenz bei Raffael zugunsten seiner Theorie verfälschte. Vgl. Goldstein 1965, S. 236–237, 240; Germer 1997b, S. 124. Zu Fréart de Chambrays kunsttheoretischen Stellungnahmen siehe auch Bättschmann 1997.

504 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 39.

505 »Car comme la grandeur des Figures doit tousjours estre proportionnée à celle du lieu où elles sont peintes, afin qu'on les puisse voir sans peine, il a donné à celles de ce plafond une mesure si juste & si convenable à l'estenduë de son Tableau, & à la distance du lieu d'où on le voit, que toutes la Figures y paroissent avec facilité & avec grace.« Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 46. Siehe auch Germer 1997b, S. 158–159.

3.2 André Félibien und die akademischen Debatten um die Perspektive

Wahrnehmung des Auges und der Bedeutung der gewählten Distanz zwischen Auge und Objekt.⁵⁰⁶ Es ginge, so legt er dar, in erster Linie darum, bestimmte Wahrnehmungen des Auges und Einbildungen des Verstandes zu korrigieren.⁵⁰⁷ Jene Künstler hingegen, welche die Wissenschaft der Optik ignorierten, produzierten Werke, die in ihrer Entstehungsphase zwar schön wirkten, aber an ihrem Aufstellungsort einen gänzlich anderen Effekt hervorriefen.⁵⁰⁸

Die Notwendigkeit, die Proportionsverhältnisse unter Berücksichtigung des Aufstellungsorts optisch zu korrigieren, untermauert Félibien mit einer Anekdote um die antiken Bildhauer Phidias und Alkamenes. Die beiden fertigten in einem Wettstreit jeweils eine Minerva-Statue, die auf einer Säule aufgestellt werden sollte. Solange die Figuren auf dem Boden standen, bevorzugte man jene des Alkamenes, da die Skulptur von Phidias deformiert und fratzenhaft wirkte. Sobald die Skulpturen jedoch erhöht auf ihrer Säule aufgestellt wurden, zeigte jene von Phidias ideale Proportionen, denn der Künstler war ein »*sçavant dans les Mathematiques*«,⁵⁰⁹ der die Gesetze der Optik im Voraus berücksichtigt hatte.⁵¹⁰ Im Kontext der *Antichambre d'Hercule* hebt Félibien Le Brun's Können bezüglich der Proportion der Figuren, der richtigen Distanz und der Schaffung eines kohärenten Ensembles hervor⁵¹¹ und betont, wie bezüglich des Deckengemäldes in der *Chambre*, die Vermeidung unschöner Verkürzungen:

506 »En effet, la Perspective fait voir que plus la distance qui se trouve entre l'oeil & son objet, est petite, plus l'angle visuel est ouvert; ce qui fait paroistre les objets si grands qu'ils semblent quelquefois tomber sur nous. Car soit que l'oeil n'ait pas la liberté de répandre ses rayons, ou qu'il reçoive en trop grande abondance les especes des objets extérieurs, il demeure sans doute comme remply & tout offusqué de ces especes. Et au contraire quand la distance qui est entre l'oeil & l'objet se trouve trop grande, l'angle visuel devient si aigu, que l'oeil voulant considerer les objets, ses rayons se confondent & s'affoiblissent de telle sorte qu'ils ne peuvent ny bien discerner, ny bien connoistre les choses comme elles sont en elles-mesmes.« Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 46.

507 »[...] [L]a Perspective le conduit & luy fait pratiquer plusieurs choses où sa raison & son oeil se trouveroient souvent fort empeschez.« Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 46.

508 Vgl. ebd., S. 47.

509 Ebd., S. 47.

510 Die Anekdote ist in den *Chiliades* des byzantinischen Gelehrten Johannes Tzetzes überliefert (VIII, 352–359) und ordnet sich in die zahlreichen *Topoi* antiker Künstler-Wettstreits ein, auf die Félibien mehrfach zurückgreift. Dieselbe Anekdote sollte später von François Blondel im Zuge seiner Auseinandersetzung mit Claude Perrault über die optische Korrektur von Proportionsverhältnissen angeführt werden. Vgl. das Kapitel »Histoire de Phidias & d'Alcamente« in François Blondels *Cours d'architecture* 1675–1683, Teil V, 4. Buch, Kapitel V. Während Blondel gleich Félibien den optischen Ausgleich forderte, argumentierte Perrault, der Augeneindruck werde grundsätzlich durch das Urteilsvermögen berichtigt und eine optische Anpassung bleibe daher nicht folgenlos. Vgl. Germer 1997b, S. 158–159; zum Streit zwischen Blondel und Perrault siehe auch Brönnner 1972, S. 67–94.

511 »Le Peintre qui travaille à Vaux sçachant parfaitement se conduire dans ces rencontres, l'on voit aussi que les Figures du Tableau dont je parle sont si bien proportionnées à sa grandeur & à la distance du lieu d'où elles sont veuës, que l'oeil ne reçoit aucune de ces incommoditez qu'apporte l'angle qui est trop aigu, ou celuy qui est trop ouvert; mais au contraire il voit avec facilité & avec plaisir toute l'oeconomie de l'Ouvrage, & considere sans peine le bel ordre qui se trouve dans la distribution de toutes les parties qui le composent.« Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 47.

»[...] [I]l [d. i. Le Brun] a mis son point de veuë & accomodé ses Figures de telle sorte qu'il n'a point esté obligé de faire de ces raccourcissemens forcez qui ne causent jamais de plaisir, & qui ne se font remarquer que par la difficulté que l'Ouvrier a eu a les faire.«⁵¹²

Félibens Gewichtung der Perspektive spiegelt die Aktualität der zur selben Zeit stattfindenden Debatten;⁵¹³ zu Le Bruns kunsttheoretisch fundierten Anliegen, wie beispielsweise jenem der systematischen Erfassung der *passions*, zählte das Thema indes nicht.⁵¹⁴ Félibiens explizite Stellungnahme zugunsten von Le Bruns Umgang mit der Perspektive diene zweifelsohne einer Stärkung sowohl von Le Bruns als auch seines eigenen Status im Kontext der akademischen Kontroversen. Denn nicht zuletzt versuchte Félibien mit Blick auf seinen weiteren Werdegang einen Anspruch auf Mitsprache und Entwicklung einer zeitgemäßen Kunsttheorie geltend zu machen.

3.3 Grenzen der Lesbarkeit? Zeitgenössisches Bildverständnis und künstlerische Strategien der Vermittlung

Seit Leon Battista Albertis in *Della Pittura* (1435/36) entwickelten Überlegungen zur Erzählstruktur des Bildes im Kontext seiner formalen Ausdrucksmöglichkeiten verband sich mit der vielfigurigen Historienmalerei die Forderung nach eindeutiger Lesbarkeit.⁵¹⁵ Die Bedingungen, diese zu gewährleisten, umfassten insbesondere die thematische Evidenz und Angemessenheit der Darstellung sowie eine über eine durchschaubare Bildsprache erreichte Unmittelbarkeit der Erfassung. In Anknüpfung an das der antiken Rhetorik entnommene Stilprinzip der *perspicuitas*⁵¹⁶ begriff man die gedankliche Klarheit der Aussage als Voraussetzung dafür, dass das Bild seine Wirkmacht entfalten könne.⁵¹⁷

Einige bislang anhand der Deckengemälde gemachte Beobachtungen stellen die geforderte Effizienz einer autonomen Vermittlungsleistung des Bildes in Vaux-le-Vicomte in

512 Ebd., S. 47.

513 Gady fasst die antagonistischen Positionen treffend zusammen als einen »différend théorique sur le statut de la perspective, plus sans doute que sur son impérieuse nécessité; opposition sur les principes pédagogiques – enseignement d'une vérité, nécessairement unique pour l'un, enseignement de pratiques théorisées, nécessairement diverses pour l'autre; malentendu vraisemblable sur les buts poursuivies par l'institution académique; désaccord sur l'organisation hiérarchique de l'Académie; et pour finir, l'incompatibilité d'humeur manifeste.« B. Gady 2010, S. 254.

514 Vgl. Le Blanc 2004, S. 192.

515 In der Folge von Leon Battista Alberti blieb die Frage nach der Form einer narrativen Historienmalerei zentrales Anliegen zahlreicher Künstler. Vgl. zu Albertis Definition der Historienmalerei näher Kirchner 2001, S. 179–183.

516 Vgl. zum Begriff der *perspicuitas* Asmuth 2003.

517 Vgl. Kirchner 2001, S. 180–181; Krüger 2009, S. 262–363.

3.3 Grenzen der Lesbarkeit?

Frage. Die von Le Brun umgesetzte konventionelle und verbreitete Ikonographie begünstigte eine Deutungsoffenheit der Szenen und ließ ein breites Spektrum interpretatorischer Auslegungen zu; in weiterer Konsequenz bedurfte es der umfassenden textlichen Erklärung, um den vielseitigen Zugriff auf eine einheitliche Wahrnehmung im Sinne Fouquets zu verengen. Dem Spannungsfeld von konkreten Interessen des Auftraggebers und breit gefächerten Erfahrungs-, Erwartungs- und Verständnishorizonten der Rezipient*innen begegnete man in Vaux-le-Vicomte mit einer möglichst präzisen Leseanleitung. Dieses Vorgehen hatte in Frankreich Tradition: Das fehlende Vertrauen in die überzeugende Vermittlung der Bildaussage allein über künstlerische Mittel war bereits in der ersten Jahrhunderthälfte für die Entscheidung zu textlichen Ergänzungen bestimmend gewesen. Künstlerisch wenig komplexe Formen, wie jene der Porträtgalerie, verlangten nach einfacher Informationsergänzung; eine mythologisch-allegorische Bildsprache und Darstellung vielschichtiger Bedeutungsebenen benötigten die Entschlüsselung.⁵¹⁸

Auf die damit angesprochene Problematik der bildimmanenten Aussagekraft und Wirkmacht von vielfiguriger Malerei antworteten zu Beginn des 17. Jahrhunderts im Wesentlichen zwei gegensätzliche bildnerische Strategien, die in der künstlerischen Praxis und akademischen Diskussion zunächst in Italien und etwas später auch in Frankreich verhandelt wurden. Damit einher ging ein entsprechend divergierendes Rezeptionsverhalten, dessen wesentliche Argumente der in der Literaturtheorie diskutierten Gegenüberstellung von Epos und Tragödie entlehnt wurden:⁵¹⁹ Während die epische Erzählform eine vielfigurige, narrative Darstellung favorisierte, die schrittweise und rational erschlossen werden musste, forderte die Gegenseite eine unmittelbare Erfassbarkeit des Bildgeschehens, das seine Wirkung über die emotionale Ergreifung der Betrachter*innen entwickeln sollte. Die jeweiligen Standpunkte kommen in der Anfang des 17. Jahrhunderts stattfindenden Diskussion in der römischen Accademia San Luca zwischen Pietro Cortona und Andrea Sacchi zum Ausdruck.⁵²⁰ Sacchi plädierte für ein der aristotelischen Tragödie entlehntes Bildkonzept mit einer einheitlichen Handlung und wenigen Figuren, die einer strengen Funktionsanweisung folgen, und in Mimik, Gestus und Habitus dem Sujet angemessen sein müssten. Gefordert wurde, sich auf das Wesentliche zu begrenzen; ausschweifende Nebenszenen waren zu vermeiden. Pietro da Cortona setzte dem eine epische Bildkonzeption entgegen, die sich durch das Zusammengehen einer Haupthandlung mit ergänzenden Episoden auszeichnete. Die Nebenszenen sollten dabei in einem angemessenen Bezug zum zentralen Thema stehen,

518 Vgl. Kirchner 2006, S. 381–382. Siehe auch S. 117 in der vorliegenden Arbeit.

519 Vgl. Kirchner 2001, S. 200–201.

520 Beide Künstler waren zu diesem Zeitpunkt im Palazzo Barberini in Rom beschäftigt und standen in einem unmittelbaren Konkurrenzverhältnis zueinander, was vermutlich den Hintergrund ihrer Auseinandersetzung bildete. Ihre im Palazzo Barberini umgesetzten Deckenlösungen lesen sich als Verbildlichung ihrer akademischen Diskurse und stehen zudem im Kontext der Suche nach einer idealen Form kunstpolitischer Bildsprache. Vgl. Preimesberger 1994, S. 412–413.

durften nicht zu lang, zu verwirrend oder zu unwahrscheinlich sein. Ihre Abhängigkeit zum Hauptthema sollte eine Verselbstständigung verhindern; sie sollten maßgeblich darauf zielen, dem Sujet Vielfalt, Großartigkeit (*magnificence*) und Feierlichkeit zu verleihen. Die von Sacchi intendierte unmittelbare und emotionale Überwältigung war mit einer epischen Darstellungsform nicht zu leisten, vielmehr konnten die verwobene Handlung und ihre über mehrere Erzählstränge transportierte Aussage nur intellektuell und schrittweise erfahren werden.⁵²¹

Jene Problemstellungen wurden in Frankreich spätestens um die Jahrhundertmitte reflektiert. Neben den italienischen Diskursen dürfte für Charles Le Brun die Haltung von Nicolas Poussin bedeutsam gewesen sein, der in seinen Historienbildern auf das epische Erzählkonzept zurückgriff. Exemplarisch erkennbar wird dies an der *Mannalese*,⁵²² die Le Brun in seiner *Conférence* von 1667 als eine vorbildliche Bildlösung präsentieren sollte, damit zugleich eine theoretische Untermauerung des von ihm in seinen Deckengemälden bereits umgesetzten Konzepts liefernd. Poussin hielt sich nicht an die schon von Alberti geforderte Figurenbegrenzung, sondern setzte seine Narration aus einer Vielzahl von Themensträngen und Figurengruppen zusammen, deren Verbindungen und vielschichtige Deutungen sukzessive erschlossen werden mussten. In zwei Briefen – jenem zur *Mannalese* und dem sogenannten »Modusbrief« – erläuterte Poussin selbst seine künstlerischen Bildmittel und die Herangehensweise der Betrachter*innen, die er zu einem Verständnis der künstlerischen Dimension als notwendig erachtete.⁵²³

Charles Le Brun hatte in seinen in den 1650er Jahren entstandenen Deckengemälden und -entwürfen bereits ausgiebig mit einem in Haupt- und Nebenhandlungen strukturierten Dekorationssystem experimentiert. Dass er auf dieses Konzept auch in Vaux-le-Vicomte zurückgriff, erklärt sich nicht zuletzt durch die kunstpolitisch ideal nutzbare epische Erzählform, die am ehesten Fouquets Anforderungen zu erfüllen vermochte. Bereits Pietro da Cortona hatte in seinen Ausstattungsprogrammen im Palazzo Barberini für Urban VIII. sowie in der Galleria Pamphilj für Innozenz X. das Potential der politischen Aussagekraft fruchtbar gemacht: Die für das Epos wesentliche Konzentration auf eine zentrale Heldenfigur prädestinierte das narrative Bildkonzept zur Verherrlichung einer Einzelperson in repräsentativem Rahmen. Zudem bot die großflächige Deckenmalerei ideale formale Bedingungen, da Abstufungen, Zuordnungen und verschiedene Bedeutungsebenen variantenreicher umgesetzt werden konnten, als dies im Tafelbild möglich war.⁵²⁴

521 Vgl. Tsai 2010, S. 140–141; zu einer epischen Erzählform in der Malerei siehe auch Kirchner 2001, S. 246–249.

522 Vgl. Nicolas Poussin, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, 1637–1639, Musée du Louvre, Département des Peintures, INV 7275, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062511>.

523 Vgl. Kirchner 2001, S. 217–218; Kirchner 2006, S. 384–385.

524 Vgl. Kirchner 2001, S. 250–255. Das Epos konnte in idealer Weise eine Synthese von »Herrscherlob, historischen Ausführungen und moralisch-pädagogischen Zielen« (ebd., S. 252) leisten.

3.3 Grenzen der Lesbarkeit?

Zu Le Bruns Wahl der künstlerischen Form in Vaux-le-Vicomte lieferten Félibiens fiktive Briefe den theoretischen Überbau. Félibien entwickelte seine Argumentation über die Annahme einer strukturellen Homologie von Kunst und Schrift, er nahm den Faden der schon in der italienischen Diskussion herausgestellten Parallelen zur Literaturtheorie auf und zielte darauf, die künstlerische Form in einem wissenschaftlichen Kontext zu verankern. Bereits in der Sacchi-Cortona-Debatte waren mediale Differenzen in einer verkürzten Übernahme der Horaz'schen *ut-pictura-poesis*-Formel außer Acht gelassen worden.⁵²⁵ »Sprache und Malerei galten als transparente Repräsentationen eines für sich Gegebenen, die Transparenz ihrer Zeichen garantierte die Überführung eines Konzeptes aus einem Medium in das andere. Nichts, was in der Sprache war, entzog sich künstlerischer Darstellung; alles, was in der Kunst war, konnte sprachlich formuliert werden.«⁵²⁶ Félibien manifestierte diesen Anspruch im Aufbau seiner Briefe nach rhetorischen Kategorisierungen⁵²⁷ und versuchte sich an einer möglichst nahen Übersetzung des Bildes in den Text.⁵²⁸

Die Schwierigkeiten eines solchen Unterfangens, wie sie sich durch die Grenzen des sprachlichen Ausdrucks und die Unmöglichkeit einer Eins-zu-eins-Übertragung der einzelnen Bildelemente ergeben, werden von Félibien zwar reflektiert;⁵²⁹ er bemüht sich dennoch um eine mediale Angleichung und versucht, die in Le Bruns malerischem Werk vielfach gelobte Diversität in seinem Sprachduktus einzulösen. Manchem Deckenelement wird eine akribische, um Subtilität bemühte Beschreibung zuteil, wie beispielsweise den mit zahlreichen Adjektiven umschriebenen Gesichtsausdrücken der Muse Thalia und der Figur der Minerva.⁵³⁰ Auch in der Beschreibung der Farbgebungen einzelner Gewänder hebt Félibien die der Malerei mögliche Darstellung nuancierter Effekte hervor: Eratos Kleid sei »d'un jaune verdastre sur le clair, & de rouge dans les bruns«⁵³¹ und ihr blauer Mantel »relevé d'un jaune citron sur les jours«;⁵³² Uranies »robbe tire sur

525 Vgl. Preimesberger 1994, S. 413.

526 Germer 1997b, S. 151.

527 Vgl. ebd., S. 151.

528 Félibien verweist auf seine Intention einer möglichst exakten Beschreibung: »[...] [J]e tâcheray [...] de vous faire une Image la plus ressemblante qu'il me sera possible d'une Chambre de ce Palais, afin que par cet eschantillon vous jugiez de l'excellence de l'ouvrage, & de la science de l'ouvrier.« Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 35.

529 Zur *Chambre des Muses* schreibt Félibien: »En effet les Ornaments mesmes qu'il y a peints sont si admirablement representez, que je ne puis trouver de termes assez propres pour les bien décrire [...].« Ebd., S. 36; »Enfin si je voulois remarquer par le menu toutes les beautez de cet Ouvrage, il faudroit que je fisse autant d'observations qu'il y a de coups de pinceau.« Ebd., S. 40.

530 Zur *Muse Thalia* in der *Chambre des Muses*: »[...] un visage gay & riant [...] avec une mine railante & mocqueuse.« Ebd., S. 37. Zu *Minerva* in der *Antichambre d'Hercule*: »L'Air de son visage est tout ensemble noble & gracieux, & ses yeux ne sont pas moins doux & agreables, qu'ils sont vifs & penetrans.« Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 44.

531 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37.

532 Ebd.

le vert de mer, & son manteau est d'un bleu celeste.«⁵³³ Der *ut-pictura-poesis*-Anspruch wird in die formale Vielfalt des Textes übertragen, wobei manche Details weniger auf Le Bruns Deckengemälde als vielmehr auf Ripas textliche Vorlage zurückgehen.⁵³⁴

Die Analogie von Le Bruns formalem Bildaufbau zum Epos formuliert Félibien explizit. In der auf die *inventio* folgenden *descriptio* benennt er Le Bruns Fähigkeit,

»[...] à rendre visible un Poëme Heroïque dont le sujet & la conduite n'a rien que de grand & de noble, & dont les parties conviennent si bien à la principale action, que toutes les choses qu'il a employées pour l'Ornement de la voûte sont autant d'episodes qui entrent dans son sujet principal.«⁵³⁵

Die Erläuterung der epischen Erzählstruktur zieht sich in Form steter Erwähnungen durch beide Briefe. Félibien nennt mehrfach die formale und inhaltliche Unterordnung der Nebenszenen unter die Hauptszene, lobt deren Zusammengehen zu einem »beau tout«⁵³⁶ und beschreibt die Vielschichtigkeit der Szenen, die dennoch das Auge nicht verwirren würden.⁵³⁷ Das narrative Bildkonzept zieht Félibien auch zur Rechtfertigung von Le Bruns Verwendung der *quadri riportati* an der Decke heran: Die geringe Figurengröße und die Form des Tafelbildes könne man dem Künstler nicht vorwerfen, seien die Darstellungen schließlich von untergeordneter Bedeutung und dienten dem Schmuck der Hauptszenerie.⁵³⁸

Dass die vielfigurige Malerei eine Verselbstständigung der künstlerischen Form riskierte und die Figuren ihren Zusammenhang zu verlieren drohten, wurde bereits

533 Ebd.

534 Vgl. S. 298 in der vorliegenden Arbeit.

535 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 38–39.

536 Ebd., S. 39.

537 Vgl. ebd.: »Comme ce Tableau du milieu est le principal sujet du Peintre, on voit aussi que tout le reste s'y rapporte« (S. 36); »[...] si l'on considere en general toutes les parties de ce bel Ouvrage, on verra qu'elles s'accordent si bien ensemble qu'il en resulte un beau tout ; & ce beau tout dans sa grandeur & sa Majesté conserve une si grande douceur & une union si charmante, que l'oeil ne se trouve point distrait, quoy que l'esprit soit surpris par la rareté d'une chose si magnifique« (S. 39); »[...] il n'y a pas dans toutes les parties la moindre chose qui puisse apporter de la confusion. Et cependant quoy que toutes ces parties soient séparées les unes des autres, elles sont neantmoins si bien unies, que l'on n'y voit rien qui se détache trop. Les actions sont si adroitement diversifiées, si faciles & si aisées, qu'il n'y a point de postures contraintes ny de mouvemens forcez« (S. 39); Félibien, *Troisième relation* 1999: »Enfin il n'y a point de Peinture dans cette Antichambre qui n'ait du raport au sujet principal [...]« (S. 48).

538 Gerechtfertigt werden so bspw. die fingierten Tapisserien in der *Chambre des Muses*: »Mais aussi afin que ces Figures là qui sont petites, n'ayent pas de ressemblance aux grandes Figures de la voûte, & que ceux qui connoistroient pas d'abord le dessein du Peintre, ne puissent pas le blasmer d'avoir mis dans un mesme lieu, des Figures colorées de deux sortes de grandeur, il a fait le fond de ces Tableaux d'or mat, & non pas d'autre couleur, pour donner à entendre que ces petites Figures ne regardent point son principal sujet, & qu'elles ne servent que pour enrichir cet endroit par la beauté de leurs couleurs.« Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 38.

3.3 Grenzen der Lesbarkeit?

in der Renaissance problematisiert. Der Schwierigkeit, die geforderte klare Lesbarkeit mit dem komplexen Verständnisprozess zu vereinbaren, setzt Félibien die Vereinheitlichung der Bildebenen entgegen. Die Nebenszenen müssten sich in den Gesamteindruck einfügen, wobei die Betrachter*innen sie nicht zwangsläufig im Einzelnen studieren müssten, sie aber für das eigene *plaisir* mit einbeziehen könnten.⁵³⁹ Félibien versucht, dem Prinzip des *coup d'œil* – der wahrnehmungsästhetisch verankerten Forderung nach Erfassung des Werkes auf einen Blick – gerecht zu werden. Bereits Leonardo da Vinci hatte die Fähigkeit der Malerei postuliert, auch komplexe Zusammenhänge auf eine simultane Erkenntnis hin gestalten zu können.⁵⁴⁰ Nach Félibien kann ein Maler diese künstlerische Leistung nur vollbringen, wenn er sich auch literarischer Gestaltungsprinzipien zu bedienen weiß – nur über die Verbindung von malerischer und literarischer Kompetenz könne ein Unterfangen im Ausmaß von Vaux-le-Vicomte angemessen umgesetzt werden:

»Vous m'avoürez, que quand un Peintre sçait dignement s'aquiter d'une si grande entreprise, on peut dire qu'en quelque sorte il n'est pas seulement Peintre, mais Poëte, car la Poësie & la Peinture sont deux Soeurs qui touchent d'une maniere si agreable ce qu'elles traitent, qu'on ne se lasse ny de les entendre, ny de les voir.«⁵⁴¹

Charles Le Brun bemühte sich in seinen Dekorationssystemen um eine auch von den Texten unabhängige Gewährleistung der Lesbarkeit. In der rezeptiven Praxis ist dennoch davon auszugehen, dass das Publikum mehrheitlich nicht in der Lage war, die Deckenprogramme in ihrer Vielschichtigkeit bildimmanent zu erfassen. Ihre Wirkmacht muss dies nicht zwangsläufig eingeschränkt haben; vielmehr kann bezweifelt werden, dass eine profunde Kenntnis der Ikonographie und inhaltliche Erkenntnis der einzelnen Bildebenen für das Verständnis der intendierten Gesamtaussage überhaupt notwendig waren.

Am Beispiel der Deckengemälde in Schloss Hundisburg konnte Pablo Schneider zeigen, dass Grundausrichtung und thematische Angemessenheit des Bildprogramms

539 Vgl. Félibien, Troisième relation 1999: »Aussi l'adresse d'un sçavant Ouvrier consiste à faire que l'oeil voye d'un seul regard tout le sujet qu'on luy presente, afin de n'estre pas obligé de considerer chaque partie en particulier, ny privé du plaisir qu'il y a de les voir toutes ensemble pour pouvoir juger de leur proportion, & connoistre si elles conviennent dans la composition du tout« (S. 46); »Ce qui rend cette composition si agreable est la belle maniere avec laquelle il en a sceu arenger toutes les parties; mais cela est l'une de ces choses que l'on ne peut presque enseigner, & qui naist de la force du genie, & de la grande capacité de l'Ouvrier. Car ces parties sont toutes en leur place sans s'incommoder & se nuire les unes aux autres« (S. 47).

540 Vgl. Bredekamp 2011, S. 371.

541 Félibien, Troisième relation 1999, S. 48. Charles Le Brun wird auch als »sçavant Peintre« und »docte Poëte« bezeichnet. Félibien, Seconde relation 1999, S. 38. Das Porträt von Madame Fouquet (siehe näher S. 363–367 in der vorliegenden Arbeit) wird als »un petit Tableau, qui peut passer pour une piece de Poësie« beschrieben. Félibien, Troisième relation 1999, S. 48.

trotz fehlenden Detailverständnisses richtig erfasst wurden und auch dem Auftraggeber ein begrenzter Erkenntnishorizont der Betrachter*innen zunächst ausreichte. Die (Un-)Angemessenheit der Darstellung erklärte sich üblicherweise über wenige Schlüssel motive, die eine einfach verständliche Grundausrichtung des Deckeninhalts kommunizieren konnten. Dass es sich um ein komplexes Programm handelte, vermittelten bereits Bildanordnung und Figurenanzahl. Allein die formale Gestaltung konnte den hohen Bildungsstand des Auftraggebers und das von ihm verfolgte Anspruchsniveau transportieren. Nicht zuletzt erzeugten Ort und Kontext des Bildprogramms eine Erwartungshaltung, die dem Auge vielfach vorausging und die Rezeption lenkte. Auf einer untersten Ebene genügte also bereits der »Akt des Schauens und die Konstellation, dass sich der Betrachter einer komplexen Wissens ebene räumlich gegenüber befand und diese eben mit einem Blick wahrnehmen konnte«, ⁵⁴² ohne dass das Wissen selbst in allen Dimensionen erfasst sein musste. ⁵⁴³

In Vaux-le-Vicomte wäre ein solcher Effekt noch vor Betreten der Appartements im (nicht mehr umgesetzten) Deckengemälde des Grand Salon entstanden. Allein die künstlerische Form hätte den hohen Anspruch transportiert: Mehr als 200 Figuren auf einer rein malerisch gestalteten Fläche mit Fouquets Wappen im Zentrum konnten sowohl Innovation und höchstes Können auf künstlerischer Ebene als auch die Überhöhung des Auftraggebers als wesentliche Aussage des inhaltlichen Programms vermitteln. In diesem Zusammenhang erklärt sich ebenso die Wahl einer konventionellen und verbreiteten ikonographischen Bildsprache, die eine Erfassung der Grundaussagen vereinfachte, wenn auch damit die Gefahr des großen interpretatorischen Spielraums einherging. Außerdem ist anzunehmen, dass das breite Publikum für diverse Ausstattungselemente auch jenseits komplexer Bildprogramme überaus empfänglich war. So offenbaren zahlreiche Reiseberichte und Reiseführer von Paris und Versailles um 1700 erstaunlich geringe Kenntnisse in der Entschlüsselung von ikonographischen Motiven und Zusammenhängen. Zudem vermitteln sie oft ein äußerst begrenztes Interesse an den Bildprogrammen beziehungsweise einen sehr selektiven Zugriff auf das Gesehene. ⁵⁴⁴

In Vaux-le-Vicomte sollten die Betrachter*innen im Erleben des sinnlichen Eindrucks und dem Erfassen wesentlicher Schlüssel motive zunächst überwältigt und in Staunen versetzt werden, während die Begleittexte im Anschluss Kohärenz und tiefere Sinnschichten des Programms konstruierten sowie die künstlerische Dimension des Gesehenen vermittelten. Ein solcher Umgang mit Seherwartungen und Rezeptionsverhalten weist einige Parallelen zur höfischen Fest- und Theaterkultur der Zeit auf, die im Zuge ihres systematischen Ausbaus unter Ludwig XIV. eine Standardisierung

542 Schneider 2013, S. 94.

543 Vgl. ebd., S. 92–95.

544 Vgl. Ziegler 2010, S. 167–168.

3.3 Grenzen der Lesbarkeit?

erfahren sollte, einhergehend mit einer konventionalisierten Symbolsprache und einem begrenzten Vorrat an Bildmotiven.⁵⁴⁵ Die Vermittlung der *magnificence* scheint dies nicht beeinträchtigt zu haben, da die zeitgenössische Wahrnehmung während der Festlichkeiten vorwiegend auf Materialität und ereignishafte Zerstreungen reagierte. Der Fokus auf kostbare Materialien, die Bedeutung des Büffets als Zeichen von Exotik, Exklusivität und Überfluss sowie der Aufwand der ephemeren Dekorationen und Auführungen schienen besser als ein allegorisches Programm geeignet, die Größe des Herrschers zu manifestieren.⁵⁴⁶ Gerade am Beispiel der Festkunst wird jedoch auch die Problematik einer erstrebten einheitlichen Beurteilung seitens der Besucher*innen deutlich. Tatsächlich war ein Spezialwissen in Form einer humanistischen Bildung, wie es die Urheber der Bildprogramme vorweisen konnten, selten vorhanden, sondern waren die Zugriffe des Publikums so vielfältig wie ihre Voraussetzungen.⁵⁴⁷ Ähnlich der Ausstattungsprogramme waren auch in der Festkultur umfassende Verschriftlichungen dazu angetan, eine eindeutige Lesart zu suggerieren oder im Nachhinein festzuschreiben. Das Fest in seiner Funktion als herrscherliche Repräsentation schien insofern problematisch, als der ephemere Charakter eines Großteils seiner Strategien und die Kurzlebigkeit der Überwältigung kaum zu historisch dauerhafter Relevanz geeignet waren.⁵⁴⁸

Festzuhalten bleibt die Empfänglichkeit des zeitgenössischen Publikums für Materialikonographie und Prachtentfaltung, die in der Zeit ebenso wesentliche Repräsentationsstrategien darstellen konnten wie komplexe, allegorisch transportierte Sachverhalte. Nicht zuletzt muss betont werden, dass zahlreichen Programmen von Innenausstattungen im französischen 17. Jahrhundert kein komplexer Sinngehalt inhärent war. Es war nicht unüblich, die Wahl der Ikonographie und die Details der Motivik ganz oder teilweise dem verantwortlichen Künstler zu überlassen, wie beispielsweise im Falle von François Perrier in der Galerie des Hôtel de La Vrillière oder Charles Le Brun in der Chambre des Hôtel de La Rivière.⁵⁴⁹ Die Aufgabe der Ausstattung lag nicht selten in der reinen Zerstreung und einem kurzweiligen Vergnügen, in steter Berücksichtigung der Angemessenheit im Kontext von Raumtypen und Konventionen.⁵⁵⁰

545 Vgl. Quaeitzsch 2010, S. 53.

546 Vgl. ebd., S. 50–53.

547 Vgl. ebd., S. 304–305. Fabian Jonietz verweist am Beispiel der Sala Clemente VII im Palazzo Vecchio in Florenz auf die Existenz subversiv-spielerischer Leseebenen, die über kleine Details in der Ausstattung suggeriert wurden und in einem gänzlich anderen Kontext als die offiziell intendierten Historien standen. Vgl. Jonietz 2012, S. 42.

548 Vgl. Quaeitzsch 2010, S. 192–193.

549 Vgl. B. Gady 2014, S. 23–24.

550 Siehe auch Cojannot-Le Blanc 2014, S. 95: »[...] [L]es décors peints devaient offrir un cadre agréable à l'exercice de la vie mondaine et ne jamais plonger le visiteur dans l'embarras. Une iconographie devait aussi être convenable, c'est-à-dire adaptée à la fonction des lieux.«

4 ZURSCHAUSTELLUNG VON PRACHT: DAS APPARTEMENT DES KÖNIGS

4.1 Die Räume der Enfilade

4.1.1 Räumliche Voraussetzungen und Genese der Ausstattung

Die Fouquets Appartement gegenüberliegende Raumfolge, die sich vom Grand Salon ausgehend in einer durch Flügeltüren verbundenen Enfilade von Antichambre, Chambre und Cabinet aufreiht, wurde in der Forschung mehrheitlich als Appartement des Königs klassifiziert. Anlass zu einer näheren Diskussion dieser kaum hinterfragten Zuschreibung gibt insbesondere die Tatsache, dass nahezu keine zeitgenössische Quelle diese Bezeichnung aufgreift, sondern – den Gestaltungsprinzipien der Räume folgend – im 17. Jahrhundert mehrheitlich von der »antichambre des stucs«, der »chambre des stucs« etc. gesprochen wird.⁵⁵¹ Dass es sich um eine dem König im Falle seiner Anwesenheit exklusiv zugewiesene Raumfolge handelte, erscheint dennoch mehr als wahrscheinlich. Hervorgehoben werden muss zunächst André Félibien, der in seiner Festbeschreibung von der »chambre du roy«⁵⁵² spricht und damit zumindest deren Existenz, wenn auch ohne genaue Lokalisierung, bestätigt. Die 1665 erfolgte Inventarisierung der Skulpturen erwähnt ein »cabinet de la chambre du Roy«⁵⁵³ und schließlich nennt der Bericht von Sainte-Hélène ein »cabinet appelé le cabinet du Roy«.⁵⁵⁴ Die genannten Quellen erlauben folglich eine Benennung des Appartements als jenes des Königs.

Eine symmetrische und weitgehend gleichberechtigt angelegte Disposition der Appartements von Schlossbesitzer und König hatte sich in Frankreich bereits seit dem 16. Jahrhundert in den Schlössern des Pariser Umlands etabliert.⁵⁵⁵ Spiegelt sich darin zum einen die sinnstiftende Bedeutung des Schlosses als Empfangsort des Königs, der zum möglichst häufigen und langen Verweilen angeregt werden sollte, konnte sich zum anderen der Gastgeber räumlich auf Augenhöhe inszenieren und die eigene Bedeutung überhöhen. In Vaux-le-Vicomte vermittelt sich diese Ebenbürtigkeit auch in

551 Vgl. die Dokumente der in diesen Räumen beschäftigten Künstler, bspw. *Devis de l'ouvrage de dorure qu'il convient faire dedans la grande chambre de stuc de M. le procureur general à Vaux-le-Vicomte* [16. Dezember 1660], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X. II, S. 228; *Devis de l'ouvrage de dorure qu'il convient faire dedans le grand antichambre de stuc à Vaux-le-Vicomte* [16. Dezember 1660], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X. III, S. 230.

552 Félibien, *Relation des magnificences* 1999, S. 32.

553 *Estimation des bustes de Vaux, 1665*, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 72.

554 *Proces verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666*, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 5.

555 Vgl. Châtenent 2002, S. 258–296.

der Ausstattung, die sich in beiden Appartements in Aufwand und künstlerischem Anspruch entspricht und im formalen Aufbau der Dekorationssysteme korreliert. Zugleich zeigen sich auf den ersten Blick die differierenden und charakteristischen Gestaltungsprinzipien: Während Le Brun in Fouquets Appartement die Malerei zum ersten Ausdrucksmittel im Dienste einer vielschichtigen Bildprogrammatisierung erhob, kam im Appartement des Königs in Form von Materialität und ausgiebiger Prachtentfaltung eine dem Gast angemessene Formensprache zum Tragen. Die Decken wurden in einer Kombination von Stuck und Malerei gestaltet, die Wände mit großflächigen Vertäfelungen überzogen und umfangreiche Vergoldungen eingesetzt.

Die einst intendierte gestalterische Einheitlichkeit des Appartements vermittelt sich heute nur eingeschränkt, da die Ausstattung unter Fouquet nicht mehr vollendet wurde.⁵⁵⁶ Die Antichambre war ursprünglich über zwei Türen mit den Treppen zum Obergeschoss und der hofseitig gelegenen Salle à manger verbunden,⁵⁵⁷ für die sie folglich ebenfalls als Vor- und Warteraum fungierte. Die in der Enfilade anschließende Chambre ist ihrer repräsentativen Empfangsfunktion entsprechend mit einem Alkoven mit abgrenzender Balustrade ausgestattet, von dem aus eine unscheinbare Tür in die rückseitig gelegenen Nebenräume und zum Cabinet des bains führt. Das abschließende Cabinet folgt kaum mehr den traditionellen Vorgaben seines Raumtypus und entspricht in seinen Dimensionen eher einer Chambre, worin es sich von seinem kleineren Pendant in Fouquets Appartement unterscheidet.

Es scheint, als habe der unvollendete Zustand der Räume die auf Fouquet folgenden Besitzer von Vaux-le-Vicomte zu größeren, indes kaum dokumentierten Eingriffen ermutigt. So wurde das zentrale Bildfeld im Deckengemälde der Antichambre (Abb. 37) nachträglich mit einem Adler, Jupiters Blitze tragend, vor einer Himmelslandschaft ergänzt.⁵⁵⁸ Zwei Bildfelder in der Wölbung entstanden nach Gemälden von Antoine

556 Zum Zeitpunkt des Besuchs der englischen Königinwitwe Henrietta Maria in Begleitung ihrer Tochter, der Duchesse d'Orléans, und deren Mann Philippe d'Orléans im Juli 1661 waren die Arbeiten noch in vollem Gange, wie eine Aussage von Jacques Prou belegt, der zu diesem Anlass die Gerüste in beiden »grandes chambres de stuc« abbaute. Vgl. *Mémoire des ouvrages de menuiserie faite, fournies et livrées pour Monseigneur le procureur général tant à la basse-cour du chasteau de Vaux-le-Vicomte que Maincy par moy Jaques Prou, menuisier, et ce par l'ordre de Monsieur Courtois* [25. Juli 1661], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe V.II, S. 204.

557 Die Tür zu den ins Obergeschoss führenden Treppen ist bereits im Plan von Charles de Wailly von 1784 geschlossen. Eine weitere in Le Vaus Plan eingezeichnete Tür zu der neben der Salle à manger liegenden Salle du buffet wurde vermutlich nie umgesetzt. Die Existenz von insgesamt vier Türen zu Zeiten Fouquets belegt ein Devis des für die Vergoldung der Türrahmen zuständigen Paul Gougeon, genannt La Baronnière, das »quatre chambranles des portes« nennt. Vgl. *Devis de l'ouvrage de dorure qu'il convient faire dedans le grand antichambre de stuc à Vaux-le-Vicomte* [16. Dezember 1660], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X.III, S. 230.

558 Der genaue Zeitpunkt der malerischen Ergänzung des Deckengemäldes ist nicht bekannt. Die Stuckarbeiten in der Antichambre sind der Epoche Fouquets zuzuordnen, mit Ausnahme der Girlande auf blauem Grund um das Zentralbild, die in den detaillierten Beschreibungen der vergoldeten

4.1 Die Räume der Enfilade



Abbildung 37. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Antichambre im Appartement des Königs, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

Coytel und wurden vermutlich in der erste Hälfte des 18. Jahrhunderts unter den Villars hinzugefügt (Abb. 38–39); entsprechend ist auch für die beiden verbleibenden Bildfelder davon auszugehen, dass sie nach Fouquets Epoche ausgeführt wurden. Vermutlich waren diese Felder unter Le Brun unbemalt geblieben.

In der Chambre (Abb. 40) dürfte die Decke des Hauptraums vollendet gewesen sein, während die Bemalungen der Flachdecke des Alkovens und des umlaufenden Paneelsockels vermutlich späteren Datums sind. Im Cabinet (Abb. 41) war mit der Vergoldung des Stuckdekors begonnen worden,⁵⁵⁹ nicht jedoch mit der Bemalung der Bildfelder, was offenbar eine spätere Abnahme der Vergoldungen zugunsten einer einheitlichen Raumwirkung motivierte.⁵⁶⁰ Das bis unter die Decke reichende System der Wandvertäfelungen muss in seiner Datierung ebenfalls unklar bleiben, während die Vertäfelungen

Deckenelemente von Paul Gougeon, genannt La Baronnière, nicht vorkommt. Vgl. ebd., S. 230–231; vgl. auch B. Gady 2010, S. 393–394.

559 Vgl. die Quittung von Paul Gougeon, genannt La Baronnière, vom 21. Januar 1661 über den Erhalt von 1.000 livres für »les ouvrages de dorure que j’ay fait dedans la chambre de stuc et grand cabinet de Vaux«, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 233, sowie folgende, Le Brun zugeschriebene Erwähnung: »A Paul Gougeon dict La Baronniere Il luy peut estre deub la dorure d’un cabinet, laquelle n’est achevée«, *Mémoire de ce qu’a dit Monsieur Le Brun sur le mémoire des ouvriers qui ont travaillé à Vaux et qui se prétendent créanciers*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, S. 238.

560 Vgl. B. Gady 2010, S. 394–395.

4 Zurschaustellung von Pracht: Das Appartement des Königs



Abbildung 38. Decke der Antichambre im Appartement des Königs, Detail der Wölbung: Das Bad der Diana (Kopie nach Antoine Coypel), Vaux-le-Vicomte, 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (?)



Abbildung 39. Antoine Coypel, Le Bain de Diane, um 1690, Öl auf Leinwand. Musée départemental d'art ancien et contemporain, Épinal

4.1 Die Räume der Enfilade



Abbildung 40. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Chambre im Appartement des Königs, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

4 Zurschaustellung von Pracht: Das Appartement des Königs



Abbildung 41. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke des Cabinet im Appartement des Königs, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

von Chambre und Antichambre zwar weitgehend originale Bemalungen, doch keine originale Anordnung wiedergeben. Die Supraporten im gesamten Appartement stammen nicht aus der Zeit Fouquets. Das Nachlassinventar des Duc de Villars nennt 1734 in der Antichambre vier Supraporten mit militärischen Szenen,⁵⁶¹ die zu Villars' Bemühungen passen, seine militärischen Erfolge bildlich in die Ausstattung des Schlosses zu integrieren.⁵⁶² Die heute angebrachten Supraporten sind wiederum späteren Datums⁵⁶³ und zeigen monochrome figürliche Szenen mit Trophäendarstellungen im

561 Das Nachlassinventar des Duc de Villars aus dem Jahr 1734 liegt im Original nicht vor; Cordey zitiert aus einer unvollständigen Kopie, die in Vaux-le-Vicomte aufbewahrt wird. Vgl. Cordey 1924, S. 146. Die Nennung von vier Supraporten bestätigt die These, dass eine fünfte im Plan Le Vaus eingezeichnete Tür nicht umgesetzt worden war (vgl. S. 316, Anm. 557).

562 Der Duc de Villars ließ seine militärischen Siege von Jean-Baptiste Martin d. Ä., einem Schüler Adam Frans van der Meulens, in zehn großformatigen Schlachtenbildern dokumentieren, von denen sich heute nur noch jenes zur Belagerung von Freiburg 1713 in Vaux-le-Vicomte erhalten hat. Ein unbekannter Maler schuf eine weitere Serie mit militärischen Szenen aus Villars' Leben, aus der sich fünf im Schloss befinden. Die Gemälde waren auf mehrere Räume im Erdgeschoss verteilt. Vgl. Cordey 1924, S. 145–146.

563 Dézallier d'Argenville beschreibt 1755 in beiden Antichambres mehrere »batailles«, hinter denen sich eventuell die unter Villars angebrachten Supraporten verbergen könnten. Vgl. A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 211. Goudemetz 1892 erwähnt »les campagnes du maréchal de Villars à Fribourg« (S. 189).

4.1 Die Räume der Enfilade

Stil des 19. Jahrhunderts.⁵⁶⁴ In der Chambre hingen, so ist dem Inventar von 1734 zu entnehmen, ein Porträt der Maréchale de Villars und eines ihrer Schwester, deren heutiger Verbleib unbekannt ist.⁵⁶⁵ Die Provenienzen des aktuell angebrachten Blumenstilllebens sowie der Szene mit einem Satyr und zahlreichen Blumen und Früchten vor einer architektonischen Kulisse sind bislang ungeklärt.⁵⁶⁶

Trotz der großflächigen Wandvertäfelungen ist einem Mémoire von Louis Hanicle zu entnehmen, dass für Chambre und Antichambre ursprünglich Tapisserien vorgesehen waren.⁵⁶⁷ Das Nachlassinventar des Duc de Villars lässt darauf schließen, dass 1734 nicht die gesamte Wandfläche vertäfelt war, denn in der Antichambre werden 90 »feuilles de cuir doré«⁵⁶⁸ und sechs Gemälde mit militärischen Darstellungen um Villars situiert.⁵⁶⁹ Zusätzlich verschob sich die ursprünglich intendierte Raumwirkung über eine 1764 durch den Duc de Choiseul-Praslin aufgestellte Bibliothek, deren fast bis unter die Decke reichenden Vitrinen aus Mahagoni-Holz die Abnahme eines beachtlichen Teils der Vertäfelungen zur Folge hatte.⁵⁷⁰ Neun heute im J. Paul Getty Museum in Los Angeles aufbewahrte Paneele⁵⁷¹ lassen sich auf Basis motivischer Übereinstimmungen diesem Wanddekor zuordnen.

Charles Le Brun schuf im Appartement des Königs neben den Malereien auch die Entwürfe für die Stuckfiguren, deren Ausführung eventuell auf François Girardon und Nicolas Legendre zurückgeht, wenn man den einzigen dazu bekannten Quellen⁵⁷² in

564 Zum Grand Salon zeigt die Supraporte zwei antikisierende Figuren neben einem Feuer, eventuell eine Opferszene, umgeben von militärischen Trophäen. Zur Chambre ist eine Dreiergruppe mit Amor erkennbar, umgeben von Attributen von Merkur sowie Büchern, Musikinstrumenten und Tauben. Die Supraporte zur Salle à manger zeigt heute ein rundes Blumenstillleben. Die Provenienz jener Gemälde bleibt ungeklärt. Eine Anpassung an die vorgefundene Ausstattung wurde augenscheinlich weder thematisch noch stilistisch gesucht.

565 Vgl. Cordey 1924, S. 147.

566 Eines der beiden Gemälde trägt die Signatur von Jean-Baptiste Belin de Fontenay, Schüler von Jean-Baptiste Monnoyer und spezialisiert auf Blumen- und Fruchtstillleben. Ihm wird von Pérouse de Montclos auch die zweite Supraporte zugeschrieben. Vgl. Pérouse de Montclos 1997, S. 133.

567 »Toutes les verges pour porter les tapisseries fournies par le dit sieur Hanicle tant pour l'antichambre d'Hercule, grande chambre carrée, celle des Muzes, antichambre et chambre de stuc«, *Mémoire des ouvrages de serrurerie faitz et fournis pour le chateau de Vaux-le-Vicomte par Louis Hanicle, maistre serrurier à Paris*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VI, S. 214.

568 Zit. nach Cordey 1924, S. 146.

569 Vgl. ebd.

570 Vgl. Pérouse de Montclos 1997, S. 182.

571 Vgl. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, USA, INV 91.DH.18.1.-10, <https://www.getty.edu/art/col-lection/objects/6020/unknown-maker-ten-panels-french-about-1661/> [25.2.2021].

572 Im Kontext der Festvorbereitungen für den 17. August 1661 werden beide Künstler gemeinsam genannt, jedoch können keine Rückschlüsse auf eventuelle Arbeiten in den Innenräumen gezogen werden. Vgl. die Quittung von Legendre vom 17. September 1661 über 470 livres: »[...] les ouvrages que nous avons fait, Monsieur Girardon et moy, pour la maison à Vaux-le-Vicomte le dixseptiesme aoust, [...]«, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 236.

Form von Hinweisen bei Claude Nivelon und Guillet de Saint-Georges glaubt.⁵⁷³ Die Vergoldungen sind im gesamten Appartement das Werk von Paul Gougeon, genannt La Baronnière, der für Antichambre und Chambre insgesamt 8.330 livres veranschlagte und sich mit Le Brun auf 6.600 livres einigte⁵⁷⁴ – eine Summe, die in ihrer Größenordnung von den beachtlichen Mengen an verwendetem Gold zeugt.

Im Inventar von 1661 und im Récolement von 1665 bleiben die Räume des Königs weitgehend unberücksichtigt,⁵⁷⁵ woraus zu schließen ist, dass die im Rahmen des 1661 etwa vier Wochen zurückliegenden Empfangs Ludwigs XIV. aufgestellten Möbel wieder in die Garderoben zurückgebracht worden waren. Entsprechend eine solche anlassbezogene Raumausstattung der üblichen Praxis, war die gänzlich fehlende Möblierung wohl auch durch die unvollendeten Deckengestaltungen begründet, die eine erneute Aufstellung der Gerüste verlangten.

4.1.2 Die Antichambre des Königs

Die Deckengestaltung der Antichambre des Königs schuf Le Brun in Korrelation zu jener der Antichambre Fouquets: Beide Dekorationssysteme lesen sich als eine Variation derselben formalen Parameter. Ähnlich der Antichambre d’Hercule ist die Decke im Appartement des Königs in einen rechteckigen, leicht erhöhten Deckenspiegel und eine schmale Wölbungszone gegliedert, wobei das verhältnismäßig traditionelle Schema über dekorativen Detailreichtum und eine kleinteilige Auffächerung in einzelne Felder bereichert wird. Das Zentrum des Deckenspiegels bildet ein ovales und plastisch gerahmtes Bildfeld, umgeben von zwei einst in Bronze gedachten Stuckadlern und plastischen Medaillons. Unterhalb des Gewölbenspiegels ist ein Konsolgesims mit paarweise gruppierten Eichhörnchen gestaltet. In den Gewölbeecken zeigen Medaillons Fouquets Chiffre, darunter ein Feld mit polychromen Arabesken auf Goldgrund und flankierend Volutengiebel mit darauf sitzenden Putten, hinter denen sich Trophäen in Form vergoldeter Flachreliefs häufen. Goldene Muscheln schließen das Ensemble nach unten ab (Abb. 42).

573 Vgl. Nivelon 2004, S. 259 (zu François Girardon); Guillet de Saint-Georges 1854, S. 411 (zu Nicolas Legendre). Siehe auch Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 56–58.

574 Vgl. von Paul Gougeon, genannt La Baronnière, die Devis zu Chambre und Antichambre sowie die Quittungen vom 12. November 1660, 10. August 1661 und 21. Januar 1661. Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X, S. 228–231; Annexe XI, S. 232–233.

575 Nur im Cabinet wird ein Marmortisch mit Intarsien für 500 livres erwähnt. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 72; Procès verbal fait à Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 5. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg beschreibt dort 1667 einen »tisch von FLORENTINISCHER arbeit, welcher soll 1.500 thr. gekostet haben [...]«. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57. Ob es sich hierbei um denselben Tisch handelte, der demnach in Vaux-le-Vicomte verblieben wäre, muss unklar bleiben.

4.1 Die Räume der Enfilade



Abbildung 42. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Antichambre im Appartement des Königs, Gewölbeecke, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

An den Längsseiten der Gewölbewangen ist zentral ein ovales Bildfeld angebracht, daneben zeigen fingierte Öffnungen Vögel und Blumengirlanden vor einem Himmelsausblick. Auch an den Schmalseiten erscheint nach dem gleichen Prinzip ein rundes Bildfeld, wobei jene zentral angebrachten Felder unter Le Brun offenbar nicht mehr bemalt wurden. Der Antichambre Fouquets vergleichbar, setzt sich das Dekorationssystem aus symmetrisch angeordneten Feldern zusammen, zwischen denen ein gemalter heller Marmorgrund sichtbar wird. Goldene Rahmungen schaffen eine klare Abgrenzung, ohne verbindende dekorative Elemente, so dass eine illusionistische Umdeutung des Raumes in den Hintergrund rückt. War die mit malerischen Mitteln erreichte differenzierte Illusionierung verschiedener Realitätsebenen und Materialien in Fouquets Antichambre Teil einer Präsentation der Möglichkeiten von Malerei im Allgemeinen und Le Bruns Können im Speziellen, musste allein der hohe Stuckanteil in der Antichambre des Königs andere Akzente setzen. Es ging dort weniger um eine optische Täuschung,⁵⁷⁶ als vielmehr um ein effektvolles Zusammenspiel von Skulptur und Malerei und eine Verdichtung von Materialität. Die verhältnismäßig geringe Größe der freiplastischen Figuren und die zahlreichen Flachreliefs ließen Raum für eine in der Chambre erfolgende Steigerung von künstlerisch-technischem Anspruch und materiellem Prunk. In einem zurückgenommenen Umgang

⁵⁷⁶ Nur vereinzelt werden visuelle Täuschungen gesucht, so bspw. in Form der malerisch fingierten Unterseiten der Öffnungen in den Außenraum.

mit den künstlerischen Ausdrucksmitteln, deren Möglichkeiten nicht ganz ausgeschöpft werden, gehen die Antichambres der beiden Appartements im Erdgeschoss konform.

Die Kombination von Malerei, Stuck und Vergoldungen hatte Charles Le Brun bereits vor seiner Tätigkeit in Vaux-le-Vicomte in Pariser Innenräumen erprobt, so beispielsweise im Cabinet des Hôtel de La Rivière (1653; Abb. 43).⁵⁷⁷ Während der rechteckige Deckenspiegel ganz von einer illusionistischen Himmelsszenerie eingenommen wird, zeigt die Wölbung ein der Antichambre in Vaux-le-Vicomte ähnliches Repertoire von gerahmten Bildfeldern, Adlern, Girlanden und weißen Putten. Die skulpturalen Elemente und insbesondere die breiten Stuckrahmen verleihen der Decke indes einen relativ schweren und überladenen Charakter, gegen den die flächigere und filigrane Anordnung in der königlichen Antichambre in Vaux-le-Vicomte eine ausgewogenere Wirkung erzielt. Auch zum Hôtel d'Aumont, in dem Le Brun in den 1650er Jahren im Salon der Marquise tätig war,⁵⁷⁸ zeigen sich Parallelen, so in der deutlichen Abgrenzung einer schmalen Wölbungszone und eines großen rechteckigen, einst illusionistisch bemalten Zentralbilds, sowie in der Kombination von goldenen Flachreliefs und darauf plastisch agierenden weißen Stuckfiguren. Ist zwar die zurückgenommene Gestaltung des Salons der motivischen Dichte in Vaux-le-Vicomte und im Hôtel de La Rivière deutlich untergeordnet, sind insbesondere die Putten mit den effektiv vergoldeten Haaren und Flügeln ebenso wie die vergoldeten Trophäen jenen in der Antichambre des Königs in Vaux-le-Vicomte verwandt. Dort lässt der symmetrische Aufbau des Dekorationssystems, ähnlich wie in der Antichambre d'Hercule, eine relativ statische Gliederung entstehen, die keine assoziativen Verbindungen der figürlichen Szenen untereinander anstrebt. Inwieweit dies deren inhaltliche Lesbarkeit beeinflusst, lässt sich angesichts erst nachträglich realisierter Malereien in den Bildfeldern kaum beurteilen.

Die Grisaille-Darstellungen in der Wölbung sind von zweitrangiger Qualität und stammen zweifelsohne aus dem 18. Jahrhundert: An den Längsseiten ist die sich nach erfolgreicher Jagd ausruhende Diana mit ihren Begleiterinnen dargestellt; gegenüber zeigt eine auf Vergils *Aeneis* zurückgehende Szene Aeneas, der einen Schild von seiner Mutter Venus erhält. Beide Darstellungen kopieren Ende des 17. Jahrhunderts entstandene Gemälde von Antoine Coypel (Abb. 38–39).⁵⁷⁹ Die im Verhältnis zu den Originalen

577 Gerard van Opstal führte die Stuckarbeiten aus. Zu Le Bruns Arbeiten im Hôtel de La Rivière vgl. auch S. 262–264 in der vorliegenden Arbeit.

578 Den Auftrag erhielt Le Brun von Antoine d'Aumont, Capitaine des gardes du corps du roi seit 1632 und Maréchal de France seit 1650. Sein Hôtel particulier war 1645 von Louis Le Vau errichtet und 1652 von François Mansart erweitert worden. Der Salon war Teil des Appartements von Catherine Scarron de Vaures in der ersten Etage, stand jedoch hauptsächlich in Verbindung mit dem politischen und militärischen Aufstieg ihres Ehemannes Antoine d'Aumont, der im ikonographischen Programm verbildlicht wurde. Vgl. Cojannot-Le Blanc 2014, S. 103–111.

579 Vgl. Antoine Coypel: *Le Bain de Diane*, um 1690, Épinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, INV M0536_L.I.20, https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/antoine-coypel_bain-de-diane_huile-sur-toile [12.3.2022]; Atelier von Antoine Coypel: *Vénus apportant des armes à Énée*, Rennes, Musée des Beaux-Arts, INV 794.12.2, http://www2.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0786/m021104_

4.1 Die Räume der Enfilade



Abbildung 43. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke des Cabinet im Hôtel de la Rivière, 1653. Musée Carnavalet, Paris

seitenverkehrte Wiedergabe in Vaux-le-Vicomte lässt auf die Verwendung einer graphischen Vorlage schließen, von denen bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehrere entstanden waren.⁵⁸⁰ Insbesondere die Szene mit Diana scheint populär gewesen zu sein, wie zahlreiche Kopien des Gemäldes aus der Zeit verdeutlichen.⁵⁸¹ In der Antichambre des Königs liegt es nahe, die Hinzufügung dieser figürlichen Szenen in die Epoche der Villars zu datieren, die offenbar der Coypel-Familie zugetan waren – man denke an das erwähnte großformatige Porträt der Maréchale de Villars, das von Antoine Coypels Sohn Charles zu Beginn der 1720er Jahre geschaffen wurde.⁵⁸²

Die beiden monochromen Rundmedaillons an den Schmalseiten der Wölbung zeigen Putten mit bacchantischen Weintrauben sowie mit den Attributen Jupiters und lassen sich als Kopien nach Raffaels Ausstattung der Loggia in der Villa Farnesina in Rom identifizieren. Vermutlich bot hier die Stichserie von Nicolas Dorigny, die 1693 nach dem Freskenzyklus der Villa Farnesina entstanden war, eine willkommene Vorlage.⁵⁸³ Die beiden Szenen wurden wahrscheinlich zur selben Zeit wie jene an den Längsseiten der Wölbung hinzugefügt. Es erscheint denkbar, dass die dekorative Motivik von Blumengirlanden und Vögeln noch zu Fouquets Zeit geschaffen wurde, während die für figürliche Szenen vorgesehenen Felder im Zentrum und der Wölbung leer blieben. Eventuell hatte Le Brun hier, im Gegensatz zu den rein dekorativen Elementen, eine Ausführung von eigener Hand vorgesehen und durch den Sturz Fouquets nicht mehr umsetzen können. Die leeren Bildfelder in der sonst weitgehend vollendeten Decke mögen die Villars anschließend zu einer Ergänzung bewogen haben.

Ein unter Fouquet vorgesehenes Bildprogramm lässt sich nicht rekonstruieren, doch ist davon auszugehen, dass die später hinzugefügten Darstellungen den einst intendierten in ihrer Grundausrichtung relativ nahekommen. So lässt sich für die Antichambre des Königs vermuten, dass eine Atmosphäre von kurzweiligem Vergnügen geschaffen

[09-521053_p.jpg](#) [12.3.2022]. Das Original, 1699 im Salon ausgestellt, ist heute verloren. Vgl. zu den beiden Gemälden näher Garnier-Pelle 1989, Cat. 65 und Cat. 66, S. 132–134.

580 Vgl. für das Gemälde mit Venus beispielsweise einen Stich von Georg Kilian, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kupferstichkabinett, INV AB 2.31, <https://nds.museum-digital.de/object/77027> oder von Elias Schaffhauser, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kupferstichkabinett, INV AB 3.3, <https://nds.museum-digital.de/object/11373>; für die Szene mit Diana siehe den Stich von Gaspard Duchange, Genf, Musée d'art et d'histoire, INV E 2011-0651, <https://collections.geneve.ch/mah/oeuvre/diane-au-bain/e-2011-0651> [12.3.2022]. Vgl. für eine Auflistung von nach den Gemälden entstandenen Stichen und Kopien Garnier-Pelle 1989, S. 132–134.

581 Vgl. Garnier-Pelle 1989, S. 132–133.

582 Siehe dazu S. 341–342 in der vorliegenden Arbeit.

583 A.-N. Dézallier d'Argenville erwähnt die Darstellungen in seinen Ausgaben von 1755 (S. 211), 1762 (S. 240) und 1768 (S. 262); in der Edition von 1779 findet sich zusätzlich der Verweis auf die zwölftelige Stichserie von Nicolas Dorigny. Dulaure 1768, Bd. II, S. 253, übernimmt diesen Hinweis. Für die beiden in Vaux-le-Vicomte wiedergegebenen Szenen vgl. die Stiche im British Museum, V, 6.71, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_V-6-71 [25.2.2021], und V, 6.75, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_V-6-75 [25.2.2021]. Zu Dorignys Stichen siehe überblickend Höper 2001, S. 353–356.

4.1 Die Räume der Enfilade

werden sollte, zumal die relativ kleinen Dimensionen des zentralen Bildfelds kaum eine vielfigurige und inhaltlich komplexe Darstellung zugelassen hätten. Die Evokation ländlicher Themen von Unbeschwertheit und Erholung hätte sicherlich auch unter Fouquet stattgefunden: Vaux-le-Vicomte wird zu einem Ort, an dem der König die alltäglichen Regierungs- und Kriegsgeschäfte ruhen lassen und sich dem Müßiggang hingeben kann, wobei die hohe Präsenz heraldischer Symbolik⁵⁸⁴ keine Zweifel daran lässt, wem dies zu verdanken ist. Erst Fouquets Verantwortungübernahme, für die er sich in den Räumen seines eigenen Appartements empfiehlt, entlastet den König von seinen Aufgaben. Die Motive aus Raffaels Ausstattung der Loggia in der Villa Farnesina (1511–1517) hätten für Vaux-le-Vicomte auch zu Fouquets Zeiten ein aussagekräftiges Modell geboten. Zwischen 1508 und 1511 im Auftrag von Agostino Chigi errichtet, lässt sich für die Villa Farnesina ein vergleichbarer Kontext von Aufstieg und gesellschaftlichem Geltungsbedürfnis ihres Besitzers beschreiben.⁵⁸⁵ Das dem Mythos um Amor und Psyche gewidmete Raumprogramm ist im Kontext der erfolgreichen Hochzeit des Auftraggebers zu interpretieren.⁵⁸⁶ Darüber hinaus steht es in enger Verbindung zum Anwesen auf dem Land, indem es eine Auflösung der Grenzen zwischen dem Innenraum und dem umgebenden Garten suggeriert. Das Bildprogramm präsentiert die Villa in Evokation von Amors Palast als Ort des Vergnügens, der Feste und der Verschwendung.⁵⁸⁷ Auch im 18. Jahrhundert schien sich diese Parallelisierung für Vaux-le-Vicomte weiterhin anzubieten.

Die Vertäfelungen, welche die Wand in drei voneinander abgesetzten Bereichen überziehen, zeigen mit vegetativen Formen sowie Füllhörnern, Pergamentrollen und Rauchgefäßen auf Goldgrund ein konventionelles Grottesken-Repertoire. Auch die größeren Paneele entbehren trotz aufwendiger Ornamentik weitgehend figürlicher Elemente. Einzig die heute im J. Paul Getty Museum aufbewahrten Felder⁵⁸⁸ verbildlichen über weibliche Allegorien die vier Kardinaltugenden. Mit Chiffre und Eichhörnchen ist wiederum Fouquets Heraldik mehrfach in die Grottesken integriert.

584 Fouquets Chiffre in den Eckmedaillons, der Turm der Castille darunter und der umlaufende Eichhörnfries verschaffen ihm in der königlichen Antichambre eine erstaunlich hohe Präsenz.

585 Der ursprünglich aus einer Bankiersfamilie stammende Chigi hatte zu Beginn des 16. Jahrhunderts den Höhepunkt seines Werdegangs erreicht, stand an der Spitze eines über die Grenzen Italiens hinausreichenden Finanzimperiums, war Schatzmeister von Papst Julius II. und von diesem 1506 in den Adelsstand erhoben worden. Vgl. Weiland-Pollerberg 2004, S. 46.

586 Die Fresken sind im Zusammenhang mit der Hochzeit Chigis mit Francesca Ordeaschi zu sehen, die er aufgrund großer Standesunterschiede jahrelang hinausgezögert hatte. Die Überwindung jener Standesunterschiede wird über die Aufnahme Psyches in den Olymp in Szene gesetzt, durch die ihre Vergöttlichung erfolgt. Vgl. ebd., S. 53–55.

587 Die in der Zeit verbreitete allegorische Lesart des Amor-und-Psyche-Mythos in platonisch-christlicher Auslegung, wie in der vorliegenden Arbeit für die Chambre im Hôtel de La Rivière beschrieben, rückte zugunsten einer Präsentation der Villa als Ort des zurschaugestellten Reichtums und der Privilegien Chigis in den Hintergrund. Vgl. ebd., S. 55–60.

588 Vgl. S. 321, Anm. 571.

Gerade in der Gegenüberstellung der beiden repräsentativen Antichambres der Enfilade zeigt sich Le Brun präzise, am räumlichen Kontext orientierte Wahl der künstlerischen Form. Während die malerischen Feinheiten in Fouquets Antichambre ihrer Aufgabe der Vermittlung eines inhaltlich differenzierten Programms gerecht werden konnten, bedurfte die Inszenierung eines dem König gewidmeten Ortes des sorglosen Müßiggangs keiner tieferen Bedeutungsaufladung, sondern konnte sich in materiellen Zeichen von Luxus und Überfluss manifestieren.

4.1.3 Die Chambre des Königs

Das in der Antichambre beobachtete Prinzip von motivischer und materieller Dichte erfährt in der Chambre eine deutliche Steigerung. Das künstlerische Niveau der ausgeführten Bildfelder und freiplastischen Figuren ist erhöht, während die Vergoldungen auf eine ostentative Zurschaustellung von Opulenz und eine visuelle Überwältigung abzielen. Ähnlich der Antichambre, weisen auch die Decken der beiden Chambres in den repräsentativen Appartements Fouquets und des Königs formale Parallelen auf, so insbesondere in der Schaffung einer breiten Wölbungszone um ein aufwendig gerahmtes Zentralbild (Abb. 44). Dieses zeigt in der königlichen Chambre eine auf mehrere Fluchtpunkte konstruierte Komposition, in der eine Erhebung der Wahrheit durch die Zeit erkannt werden kann. An den Seiten der Wölbung nehmen vier Lünettenfelder je eine sich ausruhende Götterfigur vor Landschafts- oder Himmelsgrund auf – im Einzelnen Jupiter, Mars, Merkur und Bacchus (Abb. 45). In den Gewölbeecken zeigen achteckige Bildfelder einfache figürliche Szenen in Grisaille,⁵⁸⁹ gerahmt von weißen und teils vergoldeten geflügelten Frauenskulpturen, die eine den Raum umziehende Blumengirlande halten. Darüber sitzt ein weißer Putto mit vergoldetem Helm in seinen Händen; darunter erscheinen eine plastische Rüstung mit Fouquets Chiffre, Waffen- und Trophäenarrangements, Löwen, Götterattribute, Musikinstrumente und Fruchtgirlanden. Unterhalb der Wölbung umläuft ein in vergoldetem Flachrelief gestalteter Fries den Raum, der alternierend mit Muscheln und stilisierten Eichhörnchen geschmückt ist. Ein in der Chambre des Muses umfassend gesuchter Illusionismus spielt in der Chambre des Königs nur noch in einzelnen Details eine Rolle.⁵⁹⁰ Die malerisch gestalteten Bildfelder zeigen dem Außenraum zugehörige Szenen und setzen sich von den stuckierten Elementen und fingierten Reliefs ab, die sich scheinbar im Raum der Betrachter*innen befinden. In einer strikten Symmetrie des Dekorationssystems sorgen kleinteilige Motive für Vielfalt und verhindern insbesondere die weißen Stuck-Akzente eine Orientierungslosigkeit des Auges.

589 Im Einzelnen dargestellt sind Leda mit dem Schwan, Diana umgeben von Begleiterinnen, zwei kämpfende Krieger auf Pferden und die Parzen.

590 So bspw. in den scheinbar nach außen geöffneten Lünettenfeldern mit illusionierter Innenseite.

4.1 Die Räume der Enfilade



Abbildung 44. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre im Appartement des Königs, Zentralbild: Die Zeit erhebt die Wahrheit, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661



Abbildung 45. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre im Appartement des Königs, Wölbung: Bacchus oder Vertumnus, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

Henri Sauvals Urteil zu den Raumausstattungen des Hôtel de La Rivière, aus dessen erwähntem Cabinet Le Brun mit geringen Abweichungen die Putten in die königliche Chambre übernahm, fällt angesichts solch übermäßiger Prachtentfaltung geringschätzig aus: »[...] [L]es murs sont si brillants de dorure, que l'or semble y avoir été employé par lingots«, ⁵⁹¹ schreibt er und stellt zwar fest, dass »certainement c'est le mieux orné, le plus riche, le plus somptueux, & le plus doré qui se voye dans le Royaume, & peut-être dans tout le monde«, ⁵⁹² doch sieht er weder die künstlerische Umsetzung noch die Raumwirkung als gelungen an. ⁵⁹³ Vielmehr beurteilt er die Raumgestaltungen des Hôtel de La Rivière als in ihrer Wirkung verfehlt und moniert beispielsweise in der Gestaltung einer Grande Salle deren fehlende Leichtigkeit: »[...] [B]ien-loin de faire l'effet que lui [d.i. Dorigny] & le Vau s'étoient promis, cela fait peur à ceux qui se promenant dans la Salle, tant chacun craint d'en être accablé.« ⁵⁹⁴ Die Diskrepanz zwischen der reichen Ausstattung und der verhältnismäßig niedrigen Herkunft des Abbé de La Rivière mag Sauval in seinem Urteil bestärkt haben. Mit seiner Wahrnehmung stand Sauval in der Zeit zweifelsohne nicht allein und so kann auch angesichts der prachtvollen Gestaltung des königlichen Appartements in Vaux-le-Vicomte eine ähnlich gelagerte Wertung seitens vieler Zeitgenoss*innen vermutet werden.

In der Chambre des Königs in Vaux-le-Vicomte griff Le Brun erneut umfassend auf Vorzeichnungen zurück, die im Rahmen vorausgegangener Aufträge entstanden waren. ⁵⁹⁵ Nahezu alle gemalten figürlichen Motive lassen sich mit einem anderweitig von Le Brun ausgeführten Dekorationsprojekt in Verbindung bringen. So stimmt die Figurengruppe im zentralen Bildfeld mit Le Bruns Entwurf für ein Cabinet im Hôtel de La Bazinière überein, dessen Ausstattung zeitgleich zu Vaux-le-Vicomte Ende der 1650er Jahre zu datieren ist. ⁵⁹⁶ Für die Figuren in den Lünettenfeldern verwendete Le Brun Vorzeichnungen für die Taten des Herkules in der Galerie des Hôtel Lambert, ⁵⁹⁷ wobei er die ursprünglich als fingierte Flachreliefs konzipierten Figuren lebendig werden ließ

591 Sauval 1724, Bd. III, S. 22.

592 Ebd.

593 So urteilt Sauval u. a.: »[...] [P]resque toutes les parties de ce somptueux cabinet sont difformes & défectueuses.« Ebd., S. 23.

594 Ebd., S. 22.

595 Vgl. zu Le Bruns Praxis der Wiederverwendung von Vorzeichnungen auch S. 249–250 in der vorliegenden Arbeit.

596 Le Brun lieferte den Entwurf für das heute verlorene Deckengemälde; seine Beteiligung an dessen Ausführung ist unsicher. Vgl. zu den Umständen des Auftrags B. Gady 2010, S. 310–311. Eine erhaltene Studie zum zentralen Bildfeld zeigt in einer Wolkenlandschaft die von Merkur emporgehobene Pandora, umgeben von einigen sie mit verschiedenen Gaben ausstattenden Göttern (um 1658, Musée départemental Georges de La Tour, Vic-sur-Seille, MV 1999.1.9).

597 Vgl. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 28491, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206118>; INV 28468, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206094>; INV 28456, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020206082>; INV 28459, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020206085>.

4.1 Die Räume der Enfilade

und um einen Hintergrund sowie einen Putto mit passenden Attributen erweiterte. Das fingierte Relief mit zwei kämpfenden Reitern schließlich greift mit leichter Variation Le Bruns Studien für eine *Bataille de Constantin contre Maxence* auf.⁵⁹⁸ In allen genannten Wiederverwendungen behielt Le Brun die Figurenzeichnungen weitgehend unverändert bei, übertrug sie teils in ein anderes fingiertes Medium und passte sie dem veränderten ikonographischen Kontext an. Die vor einem heutigen Verständnis von Urheberschaft und Originalität ungewöhnlich anmutende Praxis war in der Zeit verbreitet⁵⁹⁹ und ist in Vaux-le-Vicomte vermutlich auf pragmatische Gründe – insbesondere Zeitdruck und die Größenordnung des Auftrags – zurückzuführen.

Neben jenen Bezügen innerhalb Le Bruns eigenem Werk lassen sich auch in der *Chambre des Königs* einige wirkmächtige Vorbilder und gezielte künstlerische Zitate beschreiben. Hierzu zählt zunächst die Decke der *Sala di Giove* in den von Pietro da Cortona von 1640 bis 1647 ausgeführten Planetensälen im Palazzo Pitti in Florenz, wo ein ähnliches Dekorationssystem mit Lünettenfeldern um ein zentrales Bildfeld umgesetzt wurde. Auch die weiß-goldenen Stuckrahmen und -figuren sind mit jenen der königlichen *Chambre* vergleichbar; insbesondere die freiplastischen Frauenfiguren in Vaux-le-Vicomte zeigen sich deutlich von Cortona inspiriert,⁶⁰⁰ ebenso die Landschaftshintergründe in den Lünettenfeldern und die architektonische Einfassung mit auslaufender Volute.⁶⁰¹ In beiden Dekorationssystemen sind zudem die plastischen und malerischen Elemente in weitgehend getrennten Registern angeordnet, deren Verbindungen nur sehr verhalten gesucht werden.⁶⁰²

Der Palazzo Pitti eignete sich denkbar gut als Referenz für Vaux-le-Vicomte, sowohl für den aufstrebenden Künstler Le Brun als auch den Aufsteiger Fouquet. Cortona profitierte in den 1640er Jahren in Frankreich von einer hohen Reputation, die sich auch in den vergeblichen Versuchen vermittelt, ihn für einen längeren Aufenthalt in

598 Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 27958, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213802>; INV 29649, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207422>; Nationalmuseum Stockholm, NMH CC 1751, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=70846&viewType=detailView> [25.2.2021]. Auf Mazarin geht der Auftrag für ein letztlich nicht ausgeführtes Gemälde zurück, das sich von Raffaels Darstellung in den Stanzen inspirieren sollte (vgl. S. 388 in der vorliegenden Arbeit). In Vaux-le-Vicomte sind Haltung von Pferden und Reitern übernommen, die Figuren indes mit aufwendigeren Rüstungen gestaltet und ist die Komposition um eine am Boden liegende Figur erweitert.

599 Vgl. A. Gady 1997.

600 Vgl. Le Bruns Vorzeichnung in der *École des Beaux-Arts* (Paris), INV Mas. 1014, http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/voir.xsp?id=00101-21102&qid=sd_x_q0&n=4&sf=&e [25.2.2021].

601 Die Voluten-Einfassung ist ein von Cortona viel verwendetes Element, das seinen Ursprung bei Michelangelo hat. Vgl. Merz 2008, S. 248–249.

602 Schulten 1999, S. 361, sieht in der *Sala di Giove* eine gänzlich andere Deckenstruktur, da Cortona keine Übergänge zwischen den Registern schaffe, während Le Brun auf ein logisches Verhältnis von plastischen Elementen und Rahmen sowie auf illusionistische Verbindungen Wert lege. Tatsächlich findet sich für letztere jedoch nur ein Beispiel in den Lünettenunterseiten; die restlichen skulpturalen Elemente formen eine einheitliche Ebene ohne Übergänge zur Malerei.

Paris zu gewinnen.⁶⁰³ Der Rekurs speziell auf die Sala di Giove war prädestiniert für eine Erhöhung des Anspruchsniveaus, handelte es sich schließlich gleich der Chambre des Königs um den Raum mit der höchsten Bedeutung innerhalb einer repräsentativen Enfilade.⁶⁰⁴ In den Planetensälen waren keine komplexen Bildprogramme, sondern relativ einfach lesbare Darstellungen von Exempla der idalen Regentschaft umgesetzt worden, die in der Sala di Giove in einer Verbildlichung von Jupiters Herrschaft und seiner Tugenden in Anspielung auf das Wirken der Medici kulminierten.⁶⁰⁵ Die Modellhaftigkeit für Fouquet ergab sich in erster Linie aus der Legitimierungsfunktion, die der Palazzo Pitti für die Aufstiegsstrategien der Medici erfüllte, so bereits für Cosimo I., dessen Frau Eleonora von Toledo den Palast 1549 von der in Ungnade gefallenen und bankrotten Pitti-Familie erworben hatte. In den 1630er und 1640er Jahren zählten die unter Ferdinando II. de' Medici initiierten Restaurierungsarbeiten und Umgestaltungen zu den spektakulärsten und einflussreichsten Bau- und Ausstattungsprojekten in Florenz und waren Ausdruck der von den Medici manifestierten Machtansprüche.⁶⁰⁶

In Frankreich scheint sich Charles Le Brun wiederum an einer königlichen Residenz orientiert zu haben. Nur wenige Jahre vor Beginn der Ausstattung von Vaux-le-Vicomte gestaltete Giovanni Francesco Romanelli unter Mitarbeit von Michel Anguier ab März 1655⁶⁰⁷ mehrere Decken im Appartement d'été im Palais du Louvre.⁶⁰⁸ Le Brun, der selbst ab 1654 im Louvre beschäftigt war, kannte Romanellis Werk vermutlich aus eigener Anschauung und erinnerte sich in der Chambre des Königs der gold-weißen Stuckfiguren und aufwendigen Stuckrahmen. Die Malereien wurden von Romanelli hingegen mehrheitlich in *quadri riportati* ausgeführt, während Le Brun in Vaux-le-Vicomte eine größere illusionistische Wirkung verfolgen sollte.⁶⁰⁹ Auch die weiblichen Stuckfiguren der Rotonde de Mars im Louvre, deren Ausstattung ab 1658 unter Charles Errard von den Brüdern Marsy und Thibault Poissant ausgeführt wurde,⁶¹⁰ sind jenen in Vaux-le-Vicomte verwandt.

603 Vgl. B. Gady 1998.

604 Neben der aufwendigen Ausstattung spiegelte sich die Bedeutung des Raumes auch im Mobiliar, dessen wichtigstes Element ein Baldachin mit zwei passenden, reich dekorierten Sesseln war. Die mobile Ausstattung war zugleich integraler Bestandteil von Cortonas Deckengestaltung, denn zwei Stuckfiguren in der Wölbung hielten die Haken, an denen der Baldachin aufgehängt wurde. Wertvolle Tapiserien sowie drei Gemälde von Andrea del Sarto komplettierten das Ensemble. Vgl. M. Campbell 1977, S. 74–75.

605 Vgl. ebd., S. 144–148.

606 Vgl. ebd., S. 165–170.

607 Ab 1656 verlangsamten sich die Arbeiten, nachdem Étienne Le Camus sein Amt als Surintendant des bâtiments an Antoine Ratabon abgegeben hatte. 1657 wurden die Arbeiten durch Romanellis Abreise unterbrochen. Vgl. Milovanovic 2005, S. 24.

608 Vgl. näher Germer 1997b, S. 146–147; Oy-Marra 2006.

609 Vgl. Schulten 1999, S. 469–471.

610 Vgl. Bresc-Bautier/Fonkenell 2016, S. 331.

4.1 Die Räume der Enfilade



Abbildung 46. Nicolas Poussin, *Le Temps soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde*, 1641, Öl auf Leinwand, Durchmesser: 2,97 m. Musée du Louvre, Paris

Für das zentrale Bildfeld der *Chambre* schließlich lässt sich ein konkretes Vorbild in Frankreich benennen, das – ähnlich dem Palazzo Pitti – sowohl auf eine künstlerische Autorität als auch auf ein wichtiges Modell für Vaux-le-Vicomte außerhalb des Königshauses verweist. Es handelt sich um Nicolas Poussins Deckengemälde der *Temps soustrayant la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde*,⁶¹¹ entstanden 1641 im Auftrag Richelieus für das Grand cabinet des Palais Cardinal in Paris (Abb. 46).⁶¹² Charles

611 Das Gemälde befindet sich heute im Musée du Louvre, Département des Peintures, INV 7301, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062522>.

612 Vgl. zu den Umständen des Auftrags näher Hoberg 2008, S. 26–27.

Le Brun, zeitgleich mit Poussin im Palais Cardinal beschäftigt,⁶¹³ hatte das Gemälde vermutlich dort gesehen und lehnte sich in Vaux-le-Vicomte so eng an Poussins Komposition an, dass über eine formale Inspirationsquelle hinaus von einem künstlerischen Zitat ausgegangen werden muss. Poussins Deckengemälde zeigt eine in den Himmel entschwindende Veritas-Saturn-Gruppe. Über einer zerklüfteten Felslandschaft hebt der geflügelte Saturn Veritas nach oben, begleitet von einem Putto, der mit Sichel und Schlangerring die Attribute der Zeit trägt. Am unteren Bildrand sind auf einem in vier Kreissegmenten angedeuteten Raumabschluss Allegorien von Neid und Zwietracht platziert, deren Überschneidungen mit der plastischen Rahmung den Illusionismus und die starke Untersicht der Szene erhöhen. Die zentrale Figurengruppe ist von Poussin in einer parallelen Körperhaltung gezeigt, wobei Saturn die gänzlich unbekleidete Veritas in einer Umarmung scheinbar mühelos aufwärts trägt, wo sie mit ausgebreiteten Armen und nach oben gedrehtem Kopf ihren Triumph empfängt. Ihre helle, in Licht getauchte Gestalt kontrastiert effektiv mit dem muskulösen Körper Saturns. Le Brun übernahm in Vaux-le-Vicomte von Poussin das Darstellungsschema einer Auferstehung⁶¹⁴ und hüllte die Wahrheit in eine weite, blaugraue Draperie, den linken Arm im Triumph erhoben und scheinbar ohne Gewicht in den Armen des unter ihr platzierten Saturn liegend. Die Beine der beiden Figuren überschneiden sich; der Kontrast zwischen den Hauttönen ist im Vergleich zu Poussin gesteigert. Veritas erscheint in Vaux-le-Vicomte als der Welt bereits gänzlich enthobene, idealisierte Figur. Der daneben fliegende Putto, nun mit einem Stundenglas, findet sich ähnlich zu Poussins Komposition wieder. Im Vergleich wählte Le Brun eine monochromere und damit weniger lebhaftere Farbgebung, die sich in warmen und dunklen Tönen dem dominierenden Gold des Raumes anpasst.

Beide Darstellungen der *Veritas-filia-temporis*-Gruppe stehen in einer zu Beginn des 16. Jahrhunderts einsetzenden umfangreichen Bildtradition. In der ikonographischen Verbindung mit der Wahrheit vollzog der einst zerstörerische Zeitgott Saturn eine Wandlung zum Helfer, der die Wahrheit meist aus einer Höhle oder einem dunklen Ort emporzieht. Geläufig wurde eine Darstellung der Wahrheit als nackte, weibliche Figur im Sinne der antiken Vorstellung der *nuda veritas*. Der im 16. Jahrhundert entwickelte Bildtypus des Hervorziehens der Wahrheit aus feindseliger Umgebung, oftmals begleitet von Allegorien des Neids, der Verleumdung oder der Unwissenheit, ist auch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich bestimmend.⁶¹⁵ So entschied sich Peter

613 Le Brun hatte um 1640 von Richelieu den Auftrag für ein oder drei Gemälde für das Palais Cardinal erhalten, deren Entstehungsgeschichte nur lückenhaft dokumentiert ist. Zu vermuten ist ein konzeptueller Zusammenhang von Le Bruns Werken mit den an Poussin vergebenen Aufträgen im Jahr 1641. Vgl. näher B. Gady 2009, S. 338–344.

614 Vgl. B. Gady 2009: »[...] Le Brun emprunte à Poussin l'idée de représenter les deux principales figures collées suivant un schéma hérité des ascensions, des assomptions ou des ravissements de saints« (S. 355); siehe auch Hoberg 2008, S. 27.

615 Vgl. Hoberg 2008, S. 22–23.

4.1 Die Räume der Enfilade

Paul Rubens im für das Palais du Luxembourg ausgeführten Medici-Zyklus⁶¹⁶ für den Gestus des Emporziehens. Auch Poussin malte kurz vor seinem zweiten Parisaufenthalt 1640–1642 für Giulio Rospigliosi, den späteren Papst Clemens IX., ein nur noch in einem Stich von Jean Dughet überliefertes Bild *Le Temps délivre la Vérité*, das sich in jene traditionelle Ikonographie einordnet: Veritas wird von Saturn nach oben gezogen und lässt Zwietracht und Neid unter sich.⁶¹⁷ Im 17. Jahrhundert setzte sich zunehmend durch, die Erhebung der Wahrheit darzustellen, meist verbunden mit einer Enthüllung durch ein Tuch. Poussins Deckengemälde für das Palais Cardinal stellt in Frankreich das erste Beispiel dieses Bildtypus dar, dem in direkter Nachfolge auch Le Bruns Darstellung in Vaux-le-Vicomte zuzuschreiben ist. Die endgültige Wende in der Ikonographie markierte 1652 Gian Lorenzo Berninis unvollendete Veritas-Skulptur⁶¹⁸ mit den zugehörigen Vorzeichnungen, deren Motivik den vorherigen Darstellungstyp fast vollständig ablösen sollte.⁶¹⁹

Mit Nicolas Poussin zitierte Le Brun nicht nur einen in der Zeit in Frankreich hoch geschätzten Künstler, sondern ebenso jenen, der für seine eigene künstlerische Entwicklung wegweisend war und bleiben sollte. Bereits während seines Italienaufenthalts setzte sich Le Brun intensiv mit bei Poussin gesehenen technischen und stilistischen Neuerungen sowie kunsttheoretischen Ansätzen auseinander und entwickelte seine künstlerische Praxis intensiv an den poussinschen Modellen.⁶²⁰ Der Rückgriff auf das Deckengemälde im Palais Cardinal kann als Resultat jahrelanger Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Vorbild verstanden werden, ohne dass Le Brun einen Paragone zu provozieren sucht. In der Chambre des Königs bleibt seine Version des Themas nah an Poussins Komposition. Die Übernahme nicht nur eines Fragments, sondern eines

616 Vgl. Peter Paul Rubens, *Le Triomphe de la Vérité*, 1622–1625, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, INV 1789, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010060853>.

617 Man hat diese sogenannte »Veritas Rospigliosi« teils als Grundlage für Gian Lorenzo Berninis Darstellung des Themas (1652) gesehen. Vgl. Hoberg 2008, S. 25–26, Abb. 3.

618 Die Skulptur befindet sich heute in der Galleria Borghese, INV CCLXXVIII, <https://galleriaborghese.beniculturali.it/en/opere/truth-revealed-by-time/> [25.2.2021].

619 Vgl. Hoberg 2008, S. 29–32. Im Zusammenhang mit Le Bruns Version des Themas in Vaux-le-Vicomte soll eine im Louvre aufbewahrte, Andrea Sacchi zugeschriebene Zeichnung nicht unerwähnt bleiben, deren heute unklare Bestimmung in einem Deckengemälde vermutet werden kann. Vgl. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 13933, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020104187>. Le Brun kommt der Komposition Sacchis überraschend nahe: In einer Dreiergruppe schweben Saturn, Veritas und ein Putto nach oben. Saturn erscheint in ähnlicher Haltung als alter Mann leicht unterhalb von Veritas, die von einem Tuch umweht wird, einen Arm erhoben hat und den Blick, der Bewegung des Putto folgend, emporrichtet. Eine direkte Verbindung zu Le Bruns Deckengemälde in Vaux-le-Vicomte liegt nicht nahe; vielmehr verweisen die formalen Analogien auf die Standardisierung und Verbreitung des geschilderten Bildtypus.

620 Vgl. B. Gady 2009, S. 344–353. Die Rolle des Schülers wird ihm von Claude Nivelon dennoch nur in einem ersten Manuskript zugeschrieben, während später die Rollen vertauscht sind: Le Brun wird im Verhältnis zu Poussin stets als Meister stilisiert – selbst, wenn er ihn imitierte, hatte er doch nicht grundlegend etwas von ihm zu lernen. Vgl. B. Gady 2010, S. 156.

ganzen zentralen Deckenfelds verdeutlicht auch einen selbstbewussten Umgang mit dem Vorbild, dem gegenüber Le Brun eine Stellung auf Augenhöhe beansprucht. Über jene künstlerisch-formale Ebene hinaus ist auch im Falle des Poussin-Zitats der zitierte Kontext von Relevanz: Poussins Deckengemälde entstand zu einem relativ späten Zeitpunkt im Zuge der Ausstattung des Palais Cardinal in Paris, dessen Ausbau Richelieu seit 1624 vorantrieb. Die Pariser Stadtresidenz musste in erster Linie auf die Funktionen des Staatsmanns Richelieu antworten, auf den die Dekoration maßgeblich ausgerichtet wurde. Dynastische Referenzen, wie sie auf seinem Landschloss vielfach zu finden sind, traten im Palais Cardinal in den Hintergrund.⁶²¹ Das Deckengemälde Poussins war für Richelieu auch Ausdruck seines Erfolgs, den in Rom lebenden Maler für einen längeren Parisaufenthalt verpflichtet zu haben. Für Fouquet ergab sich über das Aufrufen von Richelieus Pariser Regierungssitz eine Parallelisierung, die ihn als politischen Erben in Szene setzte und auf seine weiteren Ambitionen auf das Amt des Premier ministre anspielte. In der Chambre führte Fouquet dem König so seine Vorstellung von seiner künftigen Position im Staat vor Augen. Zudem wurde Poussins Darstellung 1658 – also zeitgleich zur Entstehung der Ausstattung in Vaux-le-Vicomte – aus dem Palais Royal in den Louvre gebracht, um dort die Decke des Cabinet du roi zu schmücken.⁶²² Somit ergab sich ebenso eine Verbindung zu einer königlichen Residenz, die der Szene in der Chambre in Vaux-le-Vicomte eine weitere Bedeutungsebene einschreiben und das hohe Anspruchsniveau legitimieren konnte.

Keine*r der Autor*innen im Umkreis von Vaux-le-Vicomte erhob die Räume des Königs zum literarischen Gegenstand, was vermutlich auf Fouquets Prioritätensetzung zurückzuführen ist, auf ihn bezogene personalisierte Inhalte zu verbreiten.⁶²³ Claude Nivelon äußert sich kurz zu den Motiven der Decke der Chambre, ohne jedoch eine schlüssige Interpretation zu liefern.⁶²⁴ So ist man heute in erster Linie auf die bildimmanente Aussagekraft zurückgeworfen. Angesichts des starken Akzents, der – wie bereits in der Antichambre – auf die Materialikonographie gesetzt wurde, steht die Existenz eines vielschichtigen Bildprogramms grundsätzlich in Frage. Eine über die künstlerische Form vermittelte Hierarchisierung der einzelnen Bildfelder und zugehörigen Bedeutungsebenen, wie in Fouquets Appartement der Fall, lässt sich indes auch in der Chambre des Königs beschreiben. Das zentrale Bildfeld gibt demnach die thematische Ausrichtung der Decke vor, dem sich die Figuren der Lünettenfelder und die Grisaille-Szenen unter-

621 Vgl. Krause 2009; Kirchner 2009, S. 252–260.

622 Vgl. B. Gady 2009, S. 355.

623 Es ist nicht ausgeschlossen, dass auch für das königliche Appartement erläuternde Begleitschriften geplant waren. Dennoch ist die bewusste literarische Schwerpunktsetzung auf Fouquets Appartement offensichtlich, denn weder die bereits publizierte Beschreibung von Madeleine de Scudéry noch der weit vorgeschrittene *Songe de Vaux* von Jean de La Fontaine nehmen auf das königliche Appartement Bezug.

624 Vgl. Nivelon 2004, S. 259. Nach Nivelon waren die Malereien nicht vollendet.

4.1 Die Räume der Enfilade

ordnen. Der Stuckdekor variiert zwischen einer rein dekorativen und inhaltlich ergänzenden Funktion.

Interpretatorische Ansätze eröffnen sich zunächst für die Veritas-Saturn-Gruppe im zentralen Bildfeld. Generell brachte die beschriebene formale Neuerung eines Emporhebens und Aufdeckens der Wahrheit auch auf inhaltlicher Ebene eine Sinnveränderung mit sich: Die Wahrheit erscheint gänzlich enthüllt im Moment ihres Triumphs und wird so bezogen auf den Auftraggeber zu einer Eigenschaft, die definieren und auszeichnen kann.⁶²⁵ Es erstaunt folglich nicht, dass die Wahl des Bildthemas oftmals einen konkreten Realitätsbezug hatte, erlaubte eine Verbildlichung der mit der Zeit zutage tretenden Wahrheit schließlich, persönlich konnotierte Interessen zu verteidigen und zu rechtfertigen. Verschiedene Beispiele ließen sich benennen. So schuf Gian Lorenzo Bernini seine Veritas-Skulptur aus eigenem Antrieb in einer Phase, in der er sich zeitweise als führender Künstler in Rom verdrängt und mit Missgunst und Verleumdung konfrontiert sah. In der Skulptur brachte er seine persönliche Kränkung und Hoffnung auf Rehabilitierung zum Ausdruck.⁶²⁶ Das Motiv konnte zudem der Legitimierung von Herrschaftsansprüchen dienen, wie Rubens' erwähnte Darstellung innerhalb des Medici-Zyklus im Palais du Luxembourg verdeutlicht: Eine Saturn-Veritas-Gruppe ist Teil der Versöhnungsszene zwischen Maria de' Medici und ihrem Sohn Ludwig XIII. und zielte darauf, in der Zeit kursierende Verleumdungen und Gerüchte angesichts ihrer Differenzen zurückzuweisen.⁶²⁷ Schließlich kann auch Poussins Deckengemälde im Palais Cardinal im Kontext der Betonung eines Wahrheitsanspruchs gelesen werden, da gerade die dem Auftrag vorausgehenden 1630er und beginnenden 1640er Jahre für Richelieu von zahlreichen innen- und außenpolitischen Herausforderungen geprägt waren.⁶²⁸

Auch im Fall Fouquets sprechen die Umstände für eine persönlich konnotierte Deutung, denn seine politische Stellung wurde seit Mitte der 1650er Jahre zusehends instabiler. Nicht nur verschlechterte sich sein Verhältnis zu Colbert, sondern auch Mazarin missbilligte Fouquets zunehmende Schwierigkeiten, den Forderungen nachzukommen, höhere Geldsummen zur Verfügung zu stellen. Bereits 1657 fürchtete Fouquet offenbar

625 Vgl. Hoberg 2008, S. 31–32.

626 Berninis Veritas-Skulptur ist das bekannteste Beispiel für einen Zugriff auf die Thematik seitens sich zurückgesetzt fühlender Künstler. Das Veritas-Saturn-Motiv hatte ebenfalls Eingang in die Verleumdungsszene des Apelles gefunden, eine Allegorie der Verkennung einer herausragenden Künstlerpersönlichkeit. Bernini erweiterte mit der Isolierung der Figuren und ihrer Monumentalität den bisherigen Rahmen der künstlerischen Selbstaussage deutlich. Vgl. ebd., S. 33–39.

627 Vgl. ebd., S. 23–24.

628 Innenpolitisch war diese Phase von immer wieder aufflammenden Rebellionen und Aufständen in den Provinzen sowie von Spannungen zwischen Richelieu und einzelnen Mitgliedern der königlichen Familie geprägt; außenpolitisch markierte insbesondere der offene Eintritt Frankreichs in den Dreißigjährigen Krieg im Mai 1635 den Beginn vielfältiger Belastungen. Vgl. überblickend Malettke 2018, S. 842–996.

seine baldige Absetzung und formulierte entsprechende Anweisungen in einem Notfallplan, in dem er auch sein Mazarin entgegengebrachtes Misstrauen formulierte. Ende des Jahres 1658 kam es zudem nach längeren Differenzen zum endgültigen Bruch mit seinem Bruder Basile, wodurch Fouquet Teile seines Netzwerkes verlor und in Reaktion darauf seinen Notfallplan überarbeitete. Dennoch übernahm er am 21. Februar 1659 nach dem Tod von Abel Servien das Amt der Surintendance des finances in nun alleiniger Ausübung, doch intensivierte Colbert zugleich seine Bemühungen um Fouquets Absetzung mit Beschwerden und Dossiers an Mazarin.⁶²⁹ Im Kontext dieser unsicheren Position im politischen Machtapparat gewinnt die Wahl der Veritas-Saturn-Ikonographie an Plausibilität. Fouquet antizipierte seinen zukünftigen Triumph über die Intrigen seiner Gegner, verbunden mit einer langfristigen Würdigung seiner Leistungen für König und Staat. Der formale Rückgriff auf das Auferstehungsschema und eine damit einhergehende religiöse Konnotation der Szene suggerierten eine zeitlose Gültigkeit des Bildprogramms. Eine solche Interpretation erscheint im Hinblick auf Fouquets persönliche Situation durchaus denkbar, erstaunt jedoch im räumlichen Kontext der Chambre des Königs, wo eine explizit auf den Surintendant bezogene Darstellung im Deckenspiegel eine Anmaßung sondergleichen bedeutet hätte. Poussins Deckengemälde im Palais Cardinal spiegelt ein ähnlich hohes Selbstverständnis Richelieus,⁶³⁰ doch bleibt zu bedenken, dass Richelieu eine ungleich höhere Bedeutung und Machtposition als Fouquet innehatte. In französischen Innenraumausstattungen in Paris und der Île-de-France ist das Motiv im 17. Jahrhundert ansonsten nicht verbreitet.⁶³¹

In der Chambre des Königs stellt sich weiterführend die Frage, inwiefern die figürlichen Szenen der Wölbung einzubeziehen sind, durch die sich weitere Deutungsmöglichkeiten eröffnen. Nivelon sieht in den Götterdarstellungen in den Lünetten Allegorien von Herrschertugenden: Jupiter symbolisiere die Stärke, Bacchus den Überfluss, Merkur die Wachsamkeit und Mars die Tüchtigkeit.⁶³² Die Bacchus-Figur entbehrt als einzige ein eindeutiges Attribut, weshalb die Forschung vielfach für den Gott Vertumnus plädierte – intendiert war ohne Zweifel die Darstellung einer Gottheit des Müßiggangs und des Überflusses. Nivelons symbolische Assoziationen sind naheliegend, mit Aus-

629 Vgl. Howald 2011, S. 24–29.

630 Vgl. Hoberg 2008, S. 28.

631 Die Deckenbemalung über der Treppe im Hôtel de Lauzun in Paris zeigt vor einer Himmelslandschaft eine Enthüllung der Wahrheit durch Saturn, doch ist die Datierung unsicher. Eine Entstehung unter Michel Dorigny im Auftrag von Charles Gruyn des Bordes Ende der 1650er Jahre – die Ausstattung des Hôtel particulier entstand etwa zeitgleich zu Vaux-le-Vicomte – ist äußerst zweifelhaft, weshalb dieses Beispiel hier nicht einbezogen wird. Vgl. Tellas 2021, S. 187. Auch eine Darstellung der von der Zeit emporgehobenen Wahrheit im Deckenspiegel einer Chambre à l'italienne in Schloss Guermantes ist nicht sicher datierbar. Das Schloss mit seiner Ausstattung entstand vornehmlich in den 1630er Jahren für Pierre Violle, 1641 bis zu seinem Sturz im Zuge der Fronde Président de la Chambre aux Enquêtes im Pariser Parlament. Die Deckenszene scheint indes eher in das beginnende 18. Jahrhundert zu fallen. Vgl. Kerspern 1990, S. 122–127.

632 Vgl. Nivelon 2004, S. 259.

4.1 Die Räume der Enfilade

nahme der Merkur zugeschrieben Wachsamkeit, die sich jedoch durch den ihm zur Seite gegebenen Hahn erklärt.⁶³³ Bezüglich einer Verbindung der Lünettenfelder mit dem Zentralbild macht Nivelon keine Aussagen.

In dem Versuch, ein übergreifendes Bildprogramm zu beschreiben, schlug Jennifer Montagu eine Themis-Saturn-Gruppe als Symbol für das Goldene Zeitalter im Zentrum vor, während die restlichen Götterfiguren vorausgegangene Zeitalter darstellten.⁶³⁴ Eine Themis erscheint ob ihrer seltenen Darstellung und des beschriebenen Rekurses auf die Bildtradition von Veritas und Saturn wenig wahrscheinlich, jedoch ist eine Interpretation von Saturn als Regent des ersten Goldenen Zeitalters denkbar. Eine Assoziation der einzelnen Götter in den Lünetten mit den anderen Zeitaltern ist bildimmanent wiederum schwer nachvollziehbar. Von Interesse erweist sich in diesem Zusammenhang die von Le Brun in Vaux-le-Vicomte verwendete französische Baudoin-Ausgabe von Ripas *Iconologia*: Ripa erwähnt in seinem Abschnitt zu den Zeitaltern eine siebenteilige Zeitalter-Theorie, in der eine Verbindung zu den sieben Planeten und die diese repräsentierenden Göttern hergestellt wird.⁶³⁵ Eventuell ließ sich Le Brun in einem freien Zugriff von diesem Textabschnitt inspirieren. Die Decke würde dann im Zentralbild die Erneuerung des Goldenen Zeitalters mit Veritas als Leitlinie in Szene setzen, während die umgebenden Götter auf vergangene Zeitalter anspielten oder der neuen Epoche eigene Eigenschaften von Stärke, Macht, Handel und Fruchtbarkeit herausstellten. In der Chambre des Königs konnte die Allegorie eines neuen Zeitalters an eine bis in die Antike zurückreichende und insbesondere in der Frühen Neuzeit präsenste Tradition herrscherlicher Panegyrik anknüpfen. Als zentralem kulturpolitischem Element nationalen Selbstverständnisses hatten sich die französischen Könige seit dem 16. Jahrhundert wiederholt dieses Motivs bedient.⁶³⁶ In Bezug auf den noch jungen, 1654 gekrönten und erst seit 1661 regierenden Ludwig XIV. wäre die Auf- und Umbruchsthematik zweifelsohne passend gewesen, zudem Fouquet seinen Anteil an einem neuen Zeitalter reklamieren konnte. Für eine Beanspruchung des herrscherlich besetzten Mythos seitens eines Aufsteigers lieferten wiederum die Medici und speziell der Palazzo Pitti ein Modell, wo Pietro da Cortona in der Sala della Stufa 1637–1641 eine Ausstattung mit

633 Der Hahn galt seit der Antike als Symbol der Wachsamkeit, weiterhin betont durch seine Rolle als Rufer und Mahner in der biblischen Verleugnungsszene von Christus.

634 Vgl. Montagu 1963, S. 405, Anm. 58: Jupiter stehe demnach für das silberne (auf Saturn folgende), Merkur für das eiserne (Zeitalter des Handels), Mars für das eherne (als der Krieg erfunden wurde) und Vertumnus für das goldene Zeitalter (des Müßiggangs, mit strohgedecktem Bienenkorb, Putto und Löwe).

635 Vgl. Ripa 1643/44, Bd. II, S. 40–44.

636 In Frankreich wurde bereits Heinrich II. anlässlich seines Einzugs in Rouen 1550 mit Saturn als Lenker des Goldenen Zeitalters in Verbindung gebracht. Vgl. Fleckner/Warnke/Ziegler 2011, Bd. 2, S. 545–546. Insbesondere in der französischen Versepeik war das Motiv des wiederkehrenden Goldenen Zeitalters in aktualisiertem Bezug auf den jeweiligen Herrscher überaus geläufig, vor allem für Franz I. sowie für Heinrich IV. im Anschluss an die Religionskriege. Vgl. Gatz 1967, S. 75.

den vier Zeitaltern an den Wänden umgesetzt hatte. Bereits Giorgio Vasari hatte eine neu anbrechende Epoche unter Lorenzo de' Medici propagiert, dessen Regierungszeit in Florenz mit der ersten augustinischen Ära parallelisiert wurde.⁶³⁷

Die Grisaille-Szenen der Gewölbeecken verweigern sich schließlich einer klaren Deutung, was erklärt, weshalb die Forschung sie weitgehend ausgeblendet hat. Kämpfende Reiter, die ruhende Diana mit Begleiterinnen, Leda mit dem Schwan und die drei Parzen lassen sich kaum in einen sprechenden Zusammenhang bringen, weder untereinander noch in Bezug auf die restlichen figürlichen Darstellungen der Decke. Nur lose Verbindungen sind herzustellen, so zwischen Leda und (dem sie verführenden) Jupiter oder zwischen den kämpfenden Reitern und Mars über die gemeinsame Kriegsthematik. Die ruhende Diana fügt sich über die thematische Verbindung zur Jagd in ein übliches Repertoire des Landschlusses, zudem die Jagd als genuin königliche bzw. aristokratische Betätigung gelten kann. Die Parzen, auf den ersten Blick kaum mit den Götterszenen in Verbindung zu bringen, können wiederum mit der Zeitalter-Thematik assoziiert werden: Bereits in der 4. Ekloge von Vergils *Hirtengedichten* sind sie Teil der Verkündigung eines neuen Goldenen Zeitalters.⁶³⁸ Fouquets Heraldik ist in Form von Chiffre und Eichhörnchen auch in der königlichen Chambre präsent, im Verhältnis zu den anderen Räumen jedoch zurückgenommen: Nur auf den Vertäfelungen, als einzelnes stuckiertes Eichhörnchen in der Wölbung und, kaum erkennbar, in dem umlaufenden Konsolgesims ruft sich Fouquet in Erinnerung.

Insgesamt erweist sich keine der inhaltlichen Annäherungen an die Deckengestaltung in allen Teilen kohärent. Die formalen Abstufungen der Darstellungen suggerieren zwar eine weiterführende Deutungsaufladung, die sich bildimmanent heute indes nicht mehr auf eine konkrete Aussage verengen lässt. Zu betonen bleibt, dass eine solche nicht zwangsläufig intendiert gewesen sein muss. Im Gegensatz zur malerischen Raffinesse in Fouquets Räumlichkeiten, funktionierten die repräsentativen Strategien im königlichen Appartement in erster Linie über seine Materialität, die mit Gold und motivischer Dichte eine sinnliche Wahrnehmung ansprechen sollte. Eine Überwältigung mittels materieller Opulenz wurde beispielsweise auch im Pariser Hôtel de Lauzun in der Enfilade der zweiten Etage verfolgt, wo die Gestaltung von Wänden und Decken auf ähnliche visuelle Effekte zielte. Ein über die Ikonographie transportiertes Programm wird auch dort erst auf den zweiten Blick offenbar und bleibt in seinen Details vage. Angesichts der hohen Empfänglichkeit der zeitgenössischen Betrachter*innen für eine materielle Ästhetik und ihre Symboliken muss eine Zurücknahme tieferer Sinnaufladung nicht überraschen; die figürlichen Darstellungen in der Chambre des Königs in Vaux-le-Vicomte beschränkten sich eventuell auf typische Motive der *plaisirs* des Landschlusses.

637 Vgl. Canova-Green 1993, S. 28.

638 Aus der französischen Versepiik lassen sich weitere Beispiele anführen, in denen der zukünftige Herrscher mit einem besonders dicht und fest gesponnenen Lebensfaden ausgestattet wird, wodurch ein direkter Bezug zu den Parzen entsteht. Vgl. die Beispiele bei Gatz 1967, S. 75.

4.1 Die Räume der Enfilade

Die Aussagekraft der prunkvollen Ausstattung minderte dies nicht und gerade in den Räumen des Königs verdeutlicht sich erneut Fouquets Gratwanderung bezüglich des Decorum, das er zu strapazieren schien. Mit einer Kombination von Malerei und Skulptur wurde eine traditionell in königlichen Residenzen zu findende Formensprache aufgerufen, deren Beispiele seit dem 16. Jahrhundert zahlreich sind und von den großen Ausstattungsprogrammen in Fontainebleau bis zu den jüngsten Arbeiten Romanellis im Appartement d'été im Louvre reichten. Insofern vermochten die Dekorationssysteme im Appartement des Königs eine dynastische Kontinuität zu unterstreichen und waren einem Herrscher angemessen, während Fouquet in seinem eigenen Appartement seinen hohen Anspruch auf dem Grad an künstlerischer Innovation und inhaltlicher Programmatik aufbaute. Dennoch ließ sich auch über den königlichen Gast kaum die übermäßige Pracht der Ausstattung legitimieren, in der Fouquet unverhohlen seinen Reichtum nach außen trug und die jeglicher Bescheidenheitsgeste entbehrte.

4.1.4 Das Cabinet des Königs

In seinen räumlichen Dimensionen beansprucht das Cabinet des Königs in etwa die doppelte Fläche seines Pendantes am anderen Ende der Enfilade und wird durch drei große Fenster zu einem lichtdurchfluteten Raum, der die raumtypischen Charakteristika von Rückzug und Abgeschlossenheit nicht mehr aufweist. Nur die bis unter die Decke gezogenen Vertäfelungen könnten, wenn sie der ursprünglichen Ausstattung entsprechen, als Reminiszenz an die traditionelle Gestaltung des Raumtypus verstanden werden.⁶³⁹ Funktional nähert sich das Cabinet des Königs eher einer Chambre an und muss als weiterer repräsentativer Raum verstanden werden, der die Formensprache der ersten beiden Räume im Sinne einer homogenen Gestaltung des Appartements fortgeführt hätte. Eine Kombination aus vergoldetem Stuck und darin eingelassenen Bildfeldern war an der Decke begonnen worden, wobei die Vergoldungen offenbar später wieder abgenommen wurden, eventuell um den Eindruck des Unvollendeten zu mindern.⁶⁴⁰ Sämtliche Bildfelder und die wandhohen Vertäfelungen blieben leer, so dass der helle und monochrome Raum heute kaum mehr einen Eindruck der ursprünglich intendierten Wirkung zu geben vermag. Unter den Villars hing dort vermutlich ein großes, 1720 bis 1725 entstandenes Porträt der Maréchale, Charles Coypel zugeschrieben,⁶⁴¹ das von Charles Giraud 1881 im

639 Vgl. zu den raumtypischen Gestaltungselementen eines Cabinet S. 317 in der vorliegenden Arbeit.

640 Vgl. S. 275–276 in der vorliegenden Arbeit.

641 Zu den Diskussionen um die Zuschreibung an Coypel vgl. Lefrançois 1994, S. 184. Jeanne Angélique Roques de Varengeville, Maréchale de Villars, ist mit einer großen Basslaute inmitten einer Landschaft gezeigt, Apoll zu ihrer Seite und Putten sowie diverse Tiere zu ihren Füßen. Sie wird als weiblicher Orpheus inszeniert, im Begriff, Apoll mit ihrer Musik zu verführen, ebenso den Löwen der Kybele, der zahm zu ihren Füßen liegt. Das Gemälde befindet sich weiterhin in Vaux-le-Vicomte.

Cabinet situiert wird.⁶⁴² Der Raum wurde zum Entstehungszeitpunkt des Bildes von der Maréchale de Villars genutzt, die ihn eventuell in ihre im Schloss zahlreich ausgerichteten gesellschaftlichen Empfänge miteinbezog. In den 1920er Jahren befand sich das Gemälde im Cabinet des Jeux anstelle des dort heute angebrachten Spiegelfelds.⁶⁴³

Der Deckenspiegel des Cabinet teilt sich in ein zentrales ovales Bildfeld und zwei kleinere, rahmende Bildfelder. In den Gewölbeecken halten geflügelte Putten Girlanden und pokalähnliche Konstruktionen mit diversen Motiven, so eine römische Büste, ein Tuch, eine Eichblattgirlande und eine Schlange. An den Längsseiten der Wölbung werden rechteckige Bildfelder von Sphinxen in Flachrelief gerahmt, mit einem Flügelhelm Merkurs, einem Buch, einer Leier und einem Gefäß zu ihren Füßen. Auch an den Schmalseiten findet sich ein Bildfeld, nun gerahmt von Blüten- und Blattgirlanden – seiner Größe und Form nach hätte es vermutlich Fouquets Chiffre aufnehmen sollen. Kleinteilige dekorative Details und ein Fries bereichern den Deckenschmuck. Die wenigen figürlichen Stuck-Motive geben keine Hinweise auf ein vorgesehenes ikonographisches Programm; auch können keine Vorzeichnungen mit der Decke in Verbindung gebracht werden.

In der Forschung wurde für das Cabinet wiederholt eine eventuelle Urheberschaft Jean Cotelles ins Spiel gebracht, da man eine Nähe zu den Entwürfen in seinem 1647 veröffentlichten *Livre de divers ornemens* zu sehen glaubte.⁶⁴⁴ Zu keinem von Cotelles Dekorationssystemen lässt sich jedoch eine zwingende Ähnlichkeit feststellen; vielmehr sind die Übereinstimmungen auf ein verbreitetes Muster- und Formenrepertoire der 1640er Jahre zurückzuführen, das in Vaux-le-Vicomte nachwirkte. Die Deckengestaltung lässt sich überzeugender in die Nähe einiger in den 1660er Jahren in Le Bruns Atelier entstandener Entwürfe für rechteckige Deckenformate im Kontext des Palais des Tuileries rücken:⁶⁴⁵ Die einer strikten Symmetrie folgenden Rahmensysteme setzen

642 Vgl. Giraud 1881, S. 148; siehe auch Lefrançois 1994, S. 183.

643 Dies bestätigt Cordey 1924, S. 147, und zeigen 1923 entstandene Photographien. Vgl. Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Réf. APMH00072291, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00072291> [20.10.2021]; Réf. APMH00072293, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00072293> [20.10.2021].

644 Vgl. *Livre De divers Ornemens Pour plafonds, Cintres surbaissez Galleries, & autres / De l'Invention de Jean Cotelle...*, Bibl. nat., Département des Estampes et de la photographie, PET FOL-HD-12, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10336528s/f7.item> [25.2.2021].

645 Vgl. folgende Entwürfe von Charles Le Brun und François Francart I.: Deckenentwurf für die Antichambre des Königs im Palais des Tuileries (1666), Nationalmuseum Stockholm, NMH CC 41, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=143451&viewType=detailView> [25.2.2021]; Deckenentwurf für einen Raum mit Alkoven, Nationalmuseum Stockholm, NMH CC 39, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=143449&viewType=detailView> [25.2.2021]. B. Gady verweist zudem – sowohl für die Dekorationssysteme als auch für das Motiv der geflügelten Sphinxen bzw. Kanephoren – auf die Decken von Chambre und Cabinet des Königs. Vgl. Nationalmuseum Stockholm, NMH CC 47, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=141797&viewType=detailView> [25.2.2021]; NMH CC 48, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=141799&viewType=detailView> [25.2.2021]. Vgl. B. Gady 2010, S. 395–396.

4.2 Die Salle à manger

auch hier mittelgroße Bildfelder nebeneinander, wobei entstehende Zwischenräume mit kleinteiligen ornamentalen und figürlichen Motiven gefüllt werden. Schließlich erscheint es in Anbetracht der Bedeutung der königlichen Enfilade und im Sinne einer Einheitlichkeit der Raumfolge kaum denkbar, dass Le Brun eine der repräsentativen Deckengestaltungen gänzlich an einen anderen Künstler oder Mitarbeiter delegiert haben könnte.

Dass der Name Cotelte in der Sekundärliteratur zu Vaux-le-Vicomte generell eine hohe Gewichtung erfuhr,⁶⁴⁶ ist in erster Linie auf ein von Le Brun verfasstes *Mémoire* zurückzuführen, demzufolge Cotelte »de son chef et de son invention«⁶⁴⁷ gearbeitet habe. Tatsächlich lässt sich für Coteltes ausgeführte Arbeiten in Vaux-le-Vicomte darüber hinaus kein aussagekräftiges Dokument anführen, das eine Präzisierung seiner Rolle unter Le Brun erlaubt. Fouquet beschäftigte ihn mehrfach im Rahmen der Ausstattung seines Anwesens in Saint-Mandé und seines *Hôtel particulier* in Paris, wie Coteltes Nachlassinventar und zwei Notarakte belegen. Demnach zahlte Fouquet 500 livres für einige Gemälde und eine Decke eines Cabinet und weitere 900 livres für nicht präzierte Arbeiten in Saint-Mandé. Für seine Tätigkeiten in Fouquets *Hôtel particulier* in Paris erhielt Coteltes Witwe die geringe Summe von 125 livres, jedoch befand sich das *Hôtel* in der Rue de Turenne erst seit Mai 1661 in Fouquets Besitz.⁶⁴⁸ Eine längere Anwesenheit von Cotelte in Vaux-le-Vicomte steht auch deshalb in Frage, da er von circa 1658 bis 1661 gemeinsam mit Nicolas Loir einen größeren Auftrag im Schloss von Plessis-Belleville für Claude de Guénégaud ausführte.⁶⁴⁹ Die zeitliche Überschneidung mit der Ausstattung von Vaux-le-Vicomte lässt auch vor diesem Hintergrund für Fouquet ausgeführte größere Arbeiten wenig wahrscheinlich erscheinen.

4.2 Die Salle à manger

Angebunden an die Antichambre des Königs liegt zur Hofseite ein Raum (Abb. 47), dessen Funktionen – ähnlich jener der Grande chambre carrée – in der Forschung kontrovers diskutiert wurden. Über eine große Rundbogenöffnung schließt sich ein weiterer kleinerer

646 Mehrfach wurden Cotelte die Entwürfe für Fouquets Chambre in der ersten Etage, für Antichambre und Cabinet des Königs im Erdgeschoss sowie für die Malereien in der Salle du buffet zugeschrieben. Vgl. für eine Übersicht über die entsprechende Sekundärliteratur B. Gady 2010, S. 501, Anm. 1432.

647 *Mémoire de ce qu'a dit Monsieur Le Brun sur le mémoire des ouvriers qui ont travaillé à Vaux et qui se prétendent créanciers*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, S. 238.

648 Vgl. Lacroix-Vaubois 1998, S. 68–71.

649 Die nicht erhaltenen Arbeiten von Cotelte und Loir für Guénégaud sind gut dokumentiert, da die Künstler ab 1664 einen Prozess gegen ihren im Zuge von Fouquets Sturz verhafteten Auftraggeber anstregten, um ihre Bezahlung einzufordern. In einem Procès-verbal werden die im Obergeschoss ausgeführten Arbeiten detailliert beschrieben. Lacroix-Vaubois 1998, S. 76–89; Lacroix-Vaubois 2005, S. 57–59.

4 Zurschaustellung von Pracht: Das Appartement des Königs



Abbildung 47. Vaux-le-Vicomte, Salle à manger

Raum an, der offenkundig mit ersterem eine Einheit bildet.⁶⁵⁰ Mehrheitlich durchgesetzt hat sich die Annahme, dass es sich bereits zu Fouquets Zeiten um einen Speisesaal handelte. Zweifel an dieser funktionalen Einordnung ergeben sich insbesondere angesichts des erhaltenen Grundrisses von Louis Le Vau, in dem die Rundbogenöffnung nicht vorgesehen ist und die beiden Räume als *Chambre* und *Cabinet* bezeichnet werden. Hinzu kommt, dass um die Mitte des französischen 17. Jahrhunderts die Raumnutzungen vielfach noch nicht präzise definiert wurden,⁶⁵¹ weshalb die explizite Ausweisung eines Speisesaals in den 1650er Jahren in einer *Maison de plaisance* eine absolute Rarität

650 Weitere Verbindungen existieren zu einer *Chambre* zum Hof, zum *Cabinet des bains*, zur *Salle du buffet* und von der *Salle du buffet* zu den ins Obergeschoss führenden Treppen (letztere erscheint erst im Plan von Wailly von 1784). Zwei Scheintüren zur *Chambre du roi* und zur *Salle du buffet* dienen der visuellen Symmetrie der Wandgestaltung.

651 Schulten 1999, S. 435, vermutete aufgrund von später üblich werdenden Funktionszuschreibungen einen Umbau des Raumes und Nutzung als Speisesaal erst im 18. Jahrhundert. Zuletzt bezweifelte Cyril Bordier eine Funktion als Speisesaal unter Fouquet und sprach sich für eine Nutzung als *Chambre* mit *Cabinet* aus. Vgl. Bordier 2013, S. 120–121, 154–155.

4.2 Die Salle à manger

darstellte.⁶⁵² Gerade im Rahmen der Empfangsfunktion der Schlösser musste eine variable und anlassbezogene Nutzung der Räumlichkeiten – vorgegeben durch Bedeutung und Anzahl der zu empfangenden Personen – wesentlich sinnvoller erscheinen. Eine relativ flexible Funktionsbestimmung erlaubte zudem eine freie Inszenierung des Raumerlebnisses, die im festlichen Rahmen auch in den Innenräumen stattfand.⁶⁵³

In den Pariser Hôtels particuliers begann die Einrichtung explizit als solcher ausgewiesener Speisesäle indes bereits um 1640 und waren um 1650 nahezu alle wichtigen Bauten mit einem entsprechend festgelegten Raum ausgestattet.⁶⁵⁴ Für Louis Le Vau handelte es sich folglich keineswegs um eine Unbekannte, zudem die Disposition gerade des Speiseraums die Architekten beschäftigte und vor spezielle Herausforderungen stellte. Problematisch war die oftmals strategisch ungünstige Lage des Speisesaals, der von den Küchen nur über lange Wege, teils gar den Außenraum einschließend, zu erreichen war. Eine Annäherung beider Bereiche war insofern schwierig, als eine zu große Nähe der repräsentativen Appartements zu den Küchen Unannehmlichkeiten in Form von Gerüchen oder Lärm mit sich brachte. Auch in Vaux-le-Vicomte lässt sich eine solche wenig praktikable Situation beschreiben, denn die Küchen lagen auf der entgegengesetzten Seite im Untergeschoss und öffneten sich auf der Hofseite zu den Gräben, um Lärm und Geruch von den gartenseitigen Fenstern der repräsentativen Appartements fernzuhalten.⁶⁵⁵ Der Prozess, eine architektonische Lösung bezüglich der räumlichen Disposition von Küchen und Speiseräumen zu finden, zog sich durch die gesamte zweite Jahrhunderthälfte.⁶⁵⁶ Die Lage des Raumes in Vaux-le-Vicomte spricht folglich nicht gegen seine Einrichtung als Speisesaal; auch der direkte Zugang zur königlichen Antichambre erscheint keineswegs befremdlich. Beispiele später entstandener Speisesäle bezeugen deren in höchstem Maße repräsentative Raumfunktion und Nutzung im Rahmen von Festlichkeiten.⁶⁵⁷

652 Zwar wird bspw. im Inventar von Schloss Maisons im Erdgeschoss eine einfach möblierte »salle à manger« benannt, doch ist unklar, ob es sich um eine ständige Raumfunktion handelte. Vgl. Nachlassinventar von René de Longueil 1677, Arch. nat., Min. centr., CXII, 168, Transkription von Pierre-Yves Louis, S. 9–10. In Ravauds Lobgedicht zu Maisons werden mehrere Speiseräume erwähnt: »[...] [O]n a pu aussi pénétrer dans les salles à manger aux plafonds divers [...]« Ravaud 1643, zit. nach der französischen Übersetzung in Cueille 1999, S. 222. Die allgemeine Formulierung lässt jedoch keine Rückschlüsse auf deren Existenz zu.

653 Vgl. näher S. 88–91 in der vorliegenden Arbeit.

654 Vgl. Mignot 1989, S. 34, Anm. 18.

655 Vgl. ebd., S. 28.

656 Vgl. ebd., S. 28–33. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts lässt sich sogar eine Rückentwicklung beobachten: »[...] [O]n observe une sorte de régression des commodités. Que la cuisine soit installée à l'extrémité d'une aile, ou dans une basse-cour latérale, la salle à manger, désormais presque toujours spécifiée sur les plans, est placée le plus souvent sans lien direct avec la cuisine, voire en complète disjonction [...]« Ebd., S. 31.

657 Ein anschauliches Beispiel liefert das ab 1708 im Stadtpalais des Prinzen Eugen in Wien eingerichtete Speisezimmer mit Schankraum, das mit dem Appartement des Prinzen eine gemeinsame Antichambre besaß. Größe und ein direkter Zutritt von der Sala grande zeugen von seiner Bedeutung, ebenso die

In Vaux-le-Vicomte suggerieren diverse Quellen, dass bereits unter Fouquet die Raumfunktion festgeschrieben wurde. Die frühesten Bezeichnungen als »Salle à manger« finden sich in Quittungen der in Vaux-le-Vicomte beschäftigten Handwerker Jacques Prou und Louis Hanicle sowie des (unbekannten) Künstlers Jeuffin. Auch die angegliederte Salle du buffet wird dort bereits als solche erwähnt.⁶⁵⁸ Offenbar wurde der Raum zudem im Kontext einer im Mai 1661 in Vaux-le-Vicomte stattfindenden Hochzeit eines Verwandten Fouquets genutzt.⁶⁵⁹

Auch die Inventare weisen 1661 und 1665 den Raum mehrfach mit seiner Funktion aus.⁶⁶⁰ Angegeben werden 1665, ohne nennenswerte Abweichungen zu 1661, zwei 12-armige Kristalllüster für je 200 livres,⁶⁶¹ 31 *chaises de moquette* für insgesamt 93 livres, ein großer Marmortisch mit Holzfuß (ohne Angabe von Schätzwert und Maßen) sowie zwei weitere Tische für geringe 40 bzw. 30 sols.⁶⁶² Die zahlreichen Stühle und Tische legen eine Funktion als Speiseraum nahe, wobei zunächst von einer Nutzung durch die in Vaux-le-Vicomte tätigen Arbeiter und Künstler ausgegangen werden muss, was sich auch in der Abwesenheit jeglicher anderer Objekte von Wert bestätigt. In den zeitgenössischen Texten zu Vaux-le-Vicomte bleibt der Raum unerwähnt, doch schreibt Claude Nivelon 1698 von der »salle à manger«⁶⁶³ und dem »lieu où se dressait le buffet ordinaire«.⁶⁶⁴ Insgesamt erscheint angesichts dieser relativ zahlreichen Benennungen eine Planänderung Le Vaus nach 1656 wahrscheinlich; zudem entspräche ein festgelegter Speisesaal den Bemühungen um Innovation.

dort im Dezember 1719 stattfindende Bewirtung des türkischen Botschafters. Vgl. Seeger 2004, S. 49, 129, 373.

658 Vgl. die Erwähnungen der »salle à manger« in den bei Cordey 1924 abgedruckten Mémoires von Jacques Prou (Annexe V, S. 202–204) und Louis Hanicle (Annexe VI, S. 212, 216) sowie in einer Quittung von Jeuffin vom 30. Oktober 1660 (Annexe XI, S. 232). Hanicle erwähnt eine »salle et cabinet ou l'on mange a present«, woraus jedoch kein konkreter Raum abgeleitet werden kann, zumal eine offensichtlich temporäre Nutzung beschrieben wird. In demselben Mémoire erwähnt Hanicle anschließend die »salle à manger et cabinet buffet attenant«. Vgl. *Mémoire des ouvrages de serrurerie faictz et fournis pour le chateau de Vaux-le-Vicomte par Louis Hanicle, maistre serrurier à Paris*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, S. 212.

659 Jacques Prou erwähnt im Kontext der Hochzeit von Louis de Maupeou das »buffet de la salle à manger«, *Mémoire des ouvrages de menuiserie faicte, fournies et livrées pour Monseigneur le procureur général tant à la basse-cour du chateau de Vaux-le-Vicomte que Maincy par moy Jaques Prou, menuisier, et ce par l'ordre de Monsieur Courtois*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe V, II, S. 204. Louis de Maupeou, Marquis de Noisy, der am 8. Mai 1661 in Vaux-le-Vicomte Antoinette de Catelan heiratete, war ein Neffe von Anne de Creil und Gilles II de Maupeou, einem Onkel Fouquets.

660 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 138r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 27r, 46v.

661 Vgl. für die separat geschätzten Lüster das Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 27r.

662 Genannt werden zudem zwei Sonnenschirme ohne Wert und Kaminutensilien für 40 sols. Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 138r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 46v.

663 Nivelon 2004, S. 260.

664 Ebd.

4.2 Die Salle à manger

Bezogen auf die feste Ausstattung kann mit einer konventionellen Kassettendecke und raumhohen Vertäfelungen hingegen nicht von einer Dekoration auf der Höhe der Zeit gesprochen werden. Die Flachdecke unterteilt sich in neun Bildfelder, eingefasst von schmalen, vergoldeten Rahmen. Darin ist ein weiterer breiter Rahmen, teils mit darauffallenden Schatten, illusioniert. Das achteckige, polychrome Zentralbild zeigt zwei Allegorien von Frieden und Überfluss auf einer Wolke, umgeben von fingierten Reliefs mit Allegorien der vier Jahreszeiten in den Ecken und vier ebenfalls monochrom gestalteten Feldern mit, so ist zu vermuten, Episoden aus dem Mythos um Phaeton an den Seiten.

An der Wand zur Antichambre des Königs ist heute über dem Kamin ein großer Spiegel angebracht, dessen Rahmen eventuell Fouquets Epoche zuzuordnen ist und einst ein bei Nivelon beschriebenes und heute verlorenes Porträt von Ludwig XIV. einfasste. Oberhalb rahmen kriegerische Trophäen das Bildfeld, die ihr Pendant über dem gegenüberliegenden Rundbogen in Trophäen des Überflusses haben.⁶⁶⁵ Die Wandvertäfelungen sind symmetrisch angeordnet: Über einem *lambris bas* folgen große quadratische und rechteckige Felder bis etwa zur halben Höhe der Wand. Anschließend wird das System bis unter die Decke wiederholt und auch in der angrenzenden Salle du buffet aufgegriffen, nun durchbrochen von Landschaftsdarstellungen. Der kleine Raum besitzt eine Gewölbedecke mit gemalter Kassettierung und Rosetten.

Nach Fouquets Sturz erfolgte Eingriffe in die Ausstattung liegen aufgrund fehlender Quellen gänzlich im Dunkeln, müssen jedoch als beachtlich eingeschätzt werden.⁶⁶⁶ Die Deckengestaltung geht zumindest in Teilen auf Le Brun zurück,⁶⁶⁷ der dort eine für das Cabinet im Hôtel de La Rivière entstandene Vorzeichnung des Winters wiederverwendete.⁶⁶⁸ Desgleichen findet sich das zentrale Figurenpaar bereits in der Galerie d’Hercule im Hôtel Lambert und, leicht abgewandelt, in Le Bruns Deckenentwurf für die Grande chambre du conseil im Louvre. Auch hier lässt sich eine Vorzeichnung zuordnen.⁶⁶⁹

665 Diese Bemalung stammt wahrscheinlich aus Fouquets Epoche und spricht für die frühe Existenz des Rundbogens.

666 Jouin behauptet, die Malereien in der Salle à manger seien Anfang des 18. Jahrhunderts in einem so schlechten Zustand gewesen, dass der Duc de Villars sie entfernen und stattdessen eine Tapisserieserie aus dem Atelier Cozette anbringen ließ, die Jagdszenen mit der Maréchale de Villars als Jägerin zeigte. Vgl. Jouin 1889, S. 119. Dézallier d’Argenville erwähnt ein »tableau du buffet peint par M. Cozette, [qui] représente une halte de chasse.« A.-N. Dézallier d’Argenville 1779, S. 258.

667 Der unbekannte Jeuffin ist der einzige Künstler, dessen Tätigkeit sich in der Salle à manger nachweisen lässt, wenn auch die für mehrere Räume erhaltene niedrige Summe nicht auf Malereien von größerer Bedeutung schließen lässt. Vgl. die Quittung vom 30. Oktober 1660, mit der er den Erhalt von insgesamt 282 livres, 10 sols von Le Brun für Arbeiten in der Chambre des Muses, Salle à manger und der Chambre von Madame Fouquet bestätigt. Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 232.

668 Vgl. Charles Le Brun, *Chronos ou l’allégorie de l’hiver*, 1653–1655, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 28659, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206286>.

669 Vgl. Charles Le Brun, *Ceres and Cybele: Study for the Ceiling of the Galerie Lambert*, um 1650–1661, New York, Pierpont Morgan Library, III, 85, <https://www.themorgan.org/drawings/item/109910> [25.2.2021].

Nivelon erwähnt fingierte Flachrelief-Szenen und das Motiv der Ceres.⁶⁷⁰ Die polychromen Grottesken auf hellem Grund, die die Wandvertäfelungen überziehen, erinnern motivisch an jene im Cabinet des Jeux, sind jedoch von anderer Hand. Zahlreiche, neben Fouquets Chiffre integrierte Monogramme der Choiseul-Praslins lassen Eingriffe unter ihrer Verantwortung vermuten, zu denen auch die monochromen Szenen mit Kinderspielen im *lambris bas* gehören könnten.⁶⁷¹ In Frage steht auch die Datierung der Supraporten, die in achteckigem oder rundem Format Grisaille-Darstellungen mit Episoden aus dem Mythos um Io⁶⁷² zeigen.

So erweist sich die Raumausstattung insgesamt als ein schwer einzuordnendes und teils disparates Ensemble,⁶⁷³ das zahlreiche nicht abschließend zu klärende Fragen aufwirft. Ähnlich der Grande chambre carrée wählte Le Brun ein traditionelles Dekorationssystem, das in den 1650er Jahren in Frankreich als weitgehend überholt gelten kann, jedoch aus französischen Innenräumen der Zeit noch nicht ganz verschwunden war. Nur wenige Jahre früher wurden beispielsweise im Cabinet de l'Amour des Hôtel Lambert oder in einer Chambre des Hôtel de l'Arsenal ähnliche Kassettendecken mit jeweils neun Feldern um ein zentrales Mittelfeld ausgeführt. Im Vergleich ist in Vaux-le-Vicomte die Plastizität der Stuckrahmen zugunsten einer stärkeren Betonung von Flächigkeit zurückgenommen.⁶⁷⁴ Zudem zeigt sich in den malerischen Überschneidungen der Stuckrahmen ein verhaltener Illusionismus, mit dem die strenge Trennung zwischen malerischen und plastischen Elementen aufgebrochen wurde. Die Nebenfelder der Decke sind von künstlerisch zweitrangiger Ausführung, weshalb auch der Gedanke einer temporären Ausstattung nicht abwegig erscheint.

Die Allegorien von Überfluss und Frieden im zentralen Bildfeld der Decke offenbaren erneut Cesare Ripa als Quelle. Von Baudoins bildlicher Darstellung des Friedens übernahm Le Brun die entblößte Brust der Figur; auch die bei Ripa genannten Attribute von Caduceus und Füllhorn finden sich wieder. Das Füllhorn wird von der Allegorie des Überflusses getragen, die bis in die Details der Farbgebung ihres Kleides dem Ripa'schen Text entspricht.⁶⁷⁵ Auch die Allegorien der Jahreszeiten folgen mit Ceres, Bacchus, Flora

670 Vgl. Nivelon 2004, S. 260.

671 Ein ähnliches Konzept der Darstellungen von Kinderspielen in rechteckigem Format findet sich bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Schloss Fontainebleau, ausgeführt von Ambroise Dubois für die Decke des sogenannten Salon Louis XIII (Château de Fontainebleau, INV SN Dubois 1-8).

672 Im Einzelnen: Io (als Kuh) mit ihrem Vater, dem Flussgott Inachos; Juno fordert Io von Jupiter als Geschenk; Juno mit Pfau und dem getöteten Argos ohne Kopf; Merkur und Io neben dem schlafenden Argos; Jupiter und Io (?).

673 Eine grundlegende Restaurierung fand in der Salle à manger bislang nicht statt; der in Vaux-le-Vicomte wiederholt arbeitende Restaurator Oreste Binenbaum führte in den späten 1960er Jahren einige Restaurierungs- und Instandhaltungsarbeiten aus, insbesondere die Vertäfelungen betreffend. Vgl. die Dokumente in den Archiven der Monuments historiques, 1991/025/0006; 1997/039/067; 1999/008/0117.

674 Vgl. Schulten 1999, S. 436.

675 Vgl. Ripa 1643/44, Bd. I, S. 3 (*Abondance*); S. 138–140 (*Paix*).

4.2 Die Salle à manger

und einem alten Mann mit Putto und Heizkessel üblichen Darstellungsmustern und sind problemlos erkennbar. Die verbleibenden vier Szenen hingegen lassen sich weniger eindeutig interpretieren. Eine verbreitete Deutung der fingierten Bronzereliefs als Allegorien der vier Elemente scheint sich in erster Linie aufgrund der naheliegenden Kombination mit den vier Jahreszeiten etabliert zu haben.⁶⁷⁶ Plausibler erweist sich indes eine schon bei Urbain Victor Chatelain erwähnte Deutung in Verbindung mit dem Phaeton-Mythos:⁶⁷⁷ Eine von Nymphen umgebene Diana, ein Pferd des Wagens am Zügel haltend, ist vermutlich als entschwindende Nacht gemeint. Zwei Felder zeigen Phaeton auf dem von wilden Pferden gezogenen Wagen; ein letztes den gefallenen Phaeton neben unter anderem dem Flussgott Eridanus und seiner Mutter Io als Kuh. In der Bildtradition übliche Motive geben die Szenen nicht wieder, doch ergibt sich eine inhaltliche Verbindung zu den ebenfalls in Grisaille ausgeführten fünf Supraporten um Phaetons Mutter Io, deren Geschichte in Ovids *Metamorphosen* jener Phaetons unmittelbar vorangestellt ist.⁶⁷⁸ Denkbar ist, dass sowohl die Supraporten als auch die Phaeton-Episoden nachträglich eingefügt wurden – gerade letztere lesen sich vor der weiteren Geschichte Fouquets als warnende Anspielung in einem auch dem Phaeton-Mythos eigenen Kontext von Hochmut, Selbstüberschätzung und Fall.⁶⁷⁹ Zudem lässt die Tatsache, dass in den Räumen des königlichen Appartements offenbar erst unter dem Duc de Villars Supraporten angebracht wurden, dies auch für die Salle à manger wahrscheinlich erscheinen.⁶⁸⁰

Fügen sich die bildlichen Darstellungen der Decke insgesamt zu keinem sprechenden Zusammenhang, erschließt sich die zentrale, unter Le Brun ausgeführte Allegorie von Überfluss und Frieden in Verbindung mit dem bei Nivelon beschriebenen und heute verlorenen Porträt Ludwigs XIV.,⁶⁸¹ das vermutlich von Beginn an als fester Teil der Ausstattung konzipiert worden war.⁶⁸² Gezeigt war nach Nivelon der König mit den

676 Vgl. bspw. Cordey 1924, S. 77–78; Howald 2011, S. 206–207.

677 Vgl. Chatelain 1971, S. 401.

678 Vgl. Ovid 2017, Buch I, V. 610–746 (S. 76–85).

679 Vgl. Thimann 2002, S. 76–77.

680 Dézallier d'Argenville erwähnt die sechs Supraporten in der Salle à manger, bleibt in der Benennung der Motive mit »sujets tirés de la fable« jedoch unspezifisch. A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 210.

681 Siehe zu dem Gemälde auch Terreaux 2015, S. 61–62, mit ähnlichen Ergebnissen wie in der vorliegenden Arbeit.

682 Das Récolement erwähnt das Porträt des Königs zwei Mal (Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 27r, 46v). Dézallier d'Argenville beschreibt in den Ausgaben von 1755 (S. 210), 1762 (S. 239) und 1768 (S. 261) ein Bild von Ludwig XIII.; 1779 nennt er Ludwig XIV. (S. 258). 1785 erwähnt Goudemetz an seine Beschreibung der Salle à manger anschließend einen großen Spiegel, jedoch – nicht eindeutig lokalisierbar – in einem großen Raum »à droite en entrant par la salle des gardes« (Goudemetz 1892, S. 191). 1786 nennt Dulaure erneut das Porträt Ludwigs XIV., doch schreibt er in enger Abhängigkeit zu Dézalliers Edition von 1779, vermutlich ohne selbst vor Ort gewesen zu sein. Es ist folglich möglich, dass das Gemälde 1785 nicht mehr an seinem Platz hing. Siehe auch Terreaux 2015, S. 62. Im Zuge der Revolution wurden im Oktober 1693 u. a. einige Gemälde aus

Insignien der Macht in seinen Händen, brennenden Waffen zu seinen Füßen und einem Amor zu seiner Seite, der die Rebellion in Ketten legt; umgebend lagen ein Porträt von Heinrich IV. und Trophäen der Künste. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg, der Vaux-le-Vicomte im Juni 1667 im Rahmen seiner Grand Tour besuchte, erwähnt das Gemälde und beschreibt den »König am CAMIN in Lebensgröße mit dem <üdZ> Königlichen HABIT gar wohl abgemahlet [...]«. ⁶⁸³ Bei Nivelon findet sich eine Datierung kurz nach der Hochzeit Ludwigs XIV. und dem Pyrenäenfrieden in das Jahr 1659, womit das Bildthema benannt ist: Der die Rebellion in Ketten legende Amor spielte auf die Bedeutung der Ehe Ludwigs XIV. mit Maria Teresa von Spanien für den spanisch-französischen Frieden an. ⁶⁸⁴ Das Porträt in Vaux-le-Vicomte setzte den auch mittels der Heirat erreichten Triumph Ludwigs XIV. über Spanien in Szene und stellt ihn über das »Porträt im Porträt« von Heinrich IV. in eine Linie mit den Errungenschaften seiner Vorfahren. ⁶⁸⁵ Die nun anbrechende Zeit des Wohlstands wird in der Salle à manger sowohl in den Allegorien des zentralen Deckenfelds als auch in den die Rundbögen umgebenden Trophäen und Früchten verbildlicht. Tatsächlich war der Pyrenäenfrieden weniger das Verdienst Ludwigs XIV. als das Resultat des politischen Geschicks Mazarins, der persönlich die langwierigen Verhandlungen mit Spaniens Premierminister Luis de Haro auf der Fasaneninsel im Grenzfluss Bidassoa geführt hatte. Die Beschlüsse wurden als Erfolg von Mazarins Außenpolitik gefeiert, markierten sie schließlich, trotz zahlreicher Konzessionen durch die französische Seite, das Ende spanischer Weltgeltung. ⁶⁸⁶ In der Salle à manger versteht sich die klare Zuschreibung des Friedenserfolgs an Ludwig XIV. vor der Anbindung des Raumes an das königliche Appartement – es ist eines der wenigen Beispiele in der Innendekoration von Vaux-le-Vicomte, wo dem König, ganz ohne panegyrischen Umweg über die Person Fouquets, eine erhöhte Präsenz zugestanden wird.

In der angrenzenden kleinen Salle du buffet setzt sich das Prinzip großflächiger Wandpaneele fort, indes von starken Überarbeitungen oder vollständigen Erneuerungen nach Fouquets Zeit charakterisiert. Die Decke ist mit gemalten Kassetten und Rosetten in *trompe l'œil* überzogen, jedoch offenbar späteren Datums, da Nivelon eine

Vaux-le-Vicomte zerstört, darunter zwei ganzfigurige Porträts von Ludwig XIV. – eventuell handelte es sich bei einem von beiden um das Porträt aus der Salle à manger. Vgl. den bei Cordey wiedergegeben, anlässlich entstandenen Procès-verbal (Archives départementales de Seine-et-Marne, L. 715, fol. 116ff.) in Cordey 1924, S. 166.

683 Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57.

684 Vgl. Tischer 2010, S. 19.

685 Eine thematische Verwandtschaft zeigt sich an dem von Charles Le Brun etwa zeitgleich ausgeführten ephemeren Arc de triomphe an der Place Dauphine, entstanden anlässlich der Entrée triomphale Ludwigs XIV. mit Maria Teresa von Spanien in Paris. Vgl. Lafage 2015, S. 198–199 sowie <https://chateaux-versailles-recherche.fr/francais/ressources-documentaires/corpus-electroniques/corpus-raisonnes/sources-des-fetes-et-des-306/l-arc-de-triomphe-eleve-place.html> [25.2.2021].

686 Vgl. Malettke 2009, S. 163; Séré 2010, S. 59–72.

4.2 Die Salle à manger

Decke »feint d'un treillage de vigne«⁶⁸⁷ beschreibt.⁶⁸⁸ Auch Dézallier d'Argenville erwähnt das »buffet dont la voûte est peinte en berceau avec des feuillages.«⁶⁸⁹ Die beiden Schilderungen geben Anlass zu der Vermutung, dass sich hier ursprünglich eine Spalierdecke befand. Fingierte Reliefs in den Wandvertäfelungen zeigen maritime Szenen mit Flussgöttern, Muscheln und Tritonen, wofür sich eine Anspielung auf Fouquets Aktivitäten im Kolonial- und Überseehandel verbergen könnte, doch muss eine Entstehung im 17. Jahrhundert erneut mit einem Fragezeichen versehen werden.

Von größerem Interesse sind die Landschaftsdarstellungen,⁶⁹⁰ deren künstlerische Autorschaft von Bénédicte Gady überzeugend mit François Bellin und Nicolas Lance in Verbindung gebracht und damit eindeutig Fouquets Epoche zugeordnet wurde.⁶⁹¹ Insgesamt sieben auf Holz gemalte Szenerien sind in die Wandvertäfelungen eingefügt. Sie zeigen Landschaftsausschnitte mit einzelnen Bäumen im Vordergrund, in das Bild führenden Wegen und teils dezenten architektonischen Akzenten im Hintergrund. Die Zuschreibung an François Bellin und Nicolas Lance kann sich auf drei Quittungen berufen, die Bellins Tätigkeit in Vaux-le-Vicomte und Saint-Mandé, teils in Zusammenarbeit mit Lance, attestieren.⁶⁹² Die flämische Inspiration der Bilder wird im Vergleich zu den italianisierenden Landschaftsausblickten im Cabinet de l'Amour im Hôtel Lambert⁶⁹³ deutlich, die von warmen Lichteffekten, Ruinen und einer südlich anmutenden Vegetation bestimmt werden. Einige stilistische und kompositorische Analogien zu anderen Werken Bellins untermauern seine Autorschaft, die sich zudem in einer zweiten siebenteiligen Landschaftsserie in Vaux-le-Vicomte bestätigt, deren einstiger Anbringungsort im Schloss unklar ist – heute schmücken sie zwei Türen im Cabinet von Madame Fouquet in der ersten Etage sowie zwei weitere Türen, die vorübergehend den Alkoven von Fouquets Chambre trennten. Zwei weitere Darstellungen auf heute abgenommenen Türen wurden übermalt.⁶⁹⁴ In Farbgebung und Bildausschnitt ähnlich, sind die Formate dieser Serie geringer als von jener in der Salle du buffet. Es zeigen sich

687 Vgl. Nivelon 2004, S. 260.

688 Mit seiner Beschreibung in der Salle du buffet von »toutes sortes de vases et bassins feints d'or et d'argent, mêlés de plusieurs autres moindres sujets, de tapis très riches et de linge ensemble« (S. 260) bezieht sich Nivelon vermutlich auf die Bemalung des Rundbogens.

689 A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 210. Diese Beschreibung findet sich auch noch in der Edition von 1779 (S. 258).

690 Zu Landschaftsdarstellungen in Innenräumen des 17. Jahrhunderts vgl. überblickend Mérot 1990, S. 93–98.

691 Vgl. B. Gady 2010, S. 371–372, 396–397; B. Gady 2013.

692 Vgl. zwei Quittungen vom 19. Juli 1661 und eine weitere vom 22. Februar 1663, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 234, 236. Siehe auch B. Gady 2013, S. 141–142.

693 Die Landschaften im Hôtel Lambert wurden 1646/47 bei einer Reihe von Künstlern, darunter Pierre Patel, Henri Mauperché, Jan Asselijn und Herman van Swanevelt, in Auftrag gegeben und, aufwendig gerahmt, in die Vertäfelung eingelassen. Vgl. Mérot 1990, S. 95; Cojannot-Le Blanc 2013.

694 Vgl. B. Gady 2013, S. 142–143. Die Baumporträts der zweiten Serie erinnern an die Landschaften in Simon Vouets Grottesken für das Cabinet des bains von Anna von Österreich im Palais Royal. Vgl. ebd., S. 143.

motivische Parallelen, doch differieren die Serien atmosphärisch, »ici majestueuse, là anecdotique, et par la gamme chromatique, ici aérienne, là terrestre.«⁶⁹⁵ Zurückgeführt werden könnte dies auf eine Aufgabenverteilung zwischen Bellin und Lance, auf eine Anpassung an differierende räumliche Kontexte oder es wurde gezielt eine Variation in der Bildwirkung gesucht.⁶⁹⁶

In der Salle du buffet entspricht die heutige Anbringung der Landschaften auf unterschiedlichen Höhen der Wand nicht dem ursprünglichen Zustand. Zu vermuten ist eine in der Zeit übliche Unterteilung der Wand in formal voneinander abgesetzte Bereiche und eine reihenförmige Anordnung der Szenen, vergleichbar der Umsetzung im Cabinet des Hôtel Lambert. Landschaften als Teil von Innenraumdekorationen erfüllten in erster Linie eine Art Fenster-Funktion, illusionierten einen Blick in den Außenraum und fanden sich erwartungsgemäß oft in kleinen, abgeschlossenen Räumen der Appartements.⁶⁹⁷ Die Landschaftsansichten changierten spielerisch zwischen Illusion und Kunstcharakter in einem räumlich begrenzten Kontext. So erklärt sich ihre Wahl im Hôtel Lambert auch durch eine gesuchte Verbindung mit der umgebenden, pastoral verklärten Île-Saint-Louis, wobei der obere Teil des Cabinet von Historien bestimmt wurde, zu denen die Landschaften in einem klaren Kontrast standen.⁶⁹⁸ In Vaux-le-Vicomte sind die Darstellungen auch im Kontext des Grotteskendekors der Salle à manger passend, da gerade die Kombination dieser beiden Ausdrucksmittel traditionell Verbreitung gefunden hatte.⁶⁹⁹

Mit den Landschaften in der Salle du buffet kann auch für diesen Raum eine typische Ikonographie des Anwesens auf dem Land beschrieben werden. Der Akzent lag auf einer Verschränkung mit dem Außenraum, was sich – glaubt man den Beschreibungen bei Nivelon und Dézallier d’Argenville – in einer einst dort umgesetzten Spalierdecke fortsetzte. Eine solche Decke erscheint für die Salle du buffet durchaus passend und konnte auf eine lange italienische und französische Tradition rekurrieren. Bereits in seiner ursprünglichen Form der italienischen *pergola*⁷⁰⁰ fungierte das Deckenkonzept als Grenzzone zwischen Innen- und Außenraum, konnte die Nähe des Landschlusses zum Garten akzentuieren und zugleich über die Hinzufügung von naturalistisch dargestellten Vögeln und Pflanzen eine *curiosité scientifique* bedienen. Simon Vouets Aus-

695 Ebd., S. 143–144.

696 Vgl. ebd., S. 144.

697 Vgl. Cojannot-Le Blanc 2013, S. 80.

698 Vgl. ebd., S. 86–87.

699 Oftmals erscheinen die Landschaften als Beiwerk und sind in die Grottesken integriert. Eine prominentere Platzierung von Landschaftsaussichten in Verbindung mit einem Grotteskendekor findet sich beispielsweise in den Wandpaneelen in einem Cabinet in der ersten Etage im Hôtel de Lauzun, entstanden 1657/58 unter Michel Dorigny. Die Inspirationsquellen sind auch hier in den Landschaftsszenen des Hôtel Lambert sowie in jenen von Simon Vouet im Palais Royal zu suchen. Vgl. Tellas 2021, S. 198.

700 Vgl. für Beispiele italienischer *pergola*-Decken Brejon de Lavergnée 2003, S. 108–109.

4.3 Das Cabinet des bains

stattung für die Galerie à volières im Schloss Wideville für Claude de Bullion zeigt beispielhaft eine solche Umsetzung, in der eine lebhaftere Farbgebung auf Unbeschwertheit zielte und die Freuden des Landlebens in der Natur evozierte.⁷⁰¹ Zwar sind die räumlichen Voraussetzungen der Galerie in Wideville gänzlich andere als in Vaux-le-Vicomte, doch ist konzeptuell von einer vergleichbaren Ausstattung auszugehen. Zwei Zeichnungen Vouets und seines Ateliers für Wideville⁷⁰² zeigen die *pergola*-Decke mit Variationen von Vögeln und Blättern, unterhalb derer Landschaftsansichten angebracht waren, die in ihrem relativ großen Format und den motivischen Ausschnitten mit jenen in Vaux-le-Vicomte vergleichbar sind. Im Kontrast zu der sie umgebenden illusionierten Architektur sind sie auch in Wideville eindeutig als Fensterausblicke gedacht, was gerade in der Nebeneinanderstellung mit den ebenfalls Landschaften zeigenden fingierten Tapisserien zur Geltung kommt. Die französische Tradition solcher Decken war ausgeprägt: Sogenannte *chambres de feuillages* finden sich bereits seit dem 15. Jahrhundert insbesondere in königlichen Residenzen und hatten ihre Beliebtheit im 17. Jahrhundert nicht eingebüßt,⁷⁰³ nun von den Aufsteigern gleichermaßen für ihre Anwesen beansprucht.

4.3 Das Cabinet des bains

Hinter dem Appartement des Königs liegt ein kleiner, kreisrunder Raum, an dessen Funktion es keine Zweifel gibt, da er bereits in Louis Le Vaus Plan als »Bains« bezeichnet ist. Das Bad im engeren Sinne war für den danebenliegenden rechteckigen Raum vorgesehen, in dem zwei seitlich in Le Vaus Plan eingezeichnete Wandnischen vermutlich die Badewannen aufnehmen sollten.⁷⁰⁴ Beide Räume haben Zugang zu einer anschließenden Chambre mit Alkoven, die offenkundig mit dem Bad eine räumliche Einheit bildete, eventuell gedacht als Ruheraum.

Wohl kaum ein anderer Raumtypus konnte den angestrebten Status der Aufsteiger besser in Szene setzen als eine eigens für das Baden vorgesehene Raumfolge. In den technischen Errungenschaften und einem erweiterten Komfortverständnis vermittelten sich Zugang zu Wissen und Fortschritt sowie ein luxuriöses Selbstverständnis. Die Einrichtung von repräsentativen Bädern in bürgerlichen oder adeligen Schloss- und Wohnbauten hatte im französischen 17. Jahrhundert ihren Ausgangspunkt in den höfischen

701 Vgl. ebd., S. 107.

702 Die beiden Vorzeichnungen wurden von Brejon de Lavergnée identifiziert (vgl. Brejon de Lavergnée 2003). Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, RF 51909, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020508892>; INV 3817, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020101039>.

703 Vgl. für Beispiele französischer Spalierdecken Brejon de Lavergnée 2003, S. 110–112.

704 Vgl. Deessen 1986, S. 69.

Residenzen sowie bei Richelieu genommen. So wurde im Zuge der Umbauten des Palais Cardinal unter Leitung von Jacques Lemercier 1637/38 ein als *Chambre des bains* oder *Cabinet des bains* klassifizierter Raum in das sogenannte Appartement vert eingefügt, wahrscheinlich von relativ großen räumlichen Dimensionen.⁷⁰⁵ Mit der nach Richelieus Tod erfolgenden Übernahme des Palais durch Anna von Österreich errichtete Lemercier ab 1643 ein Appartement d'été, in das wiederum ein kleines Bad integriert wurde, das zu einer wahren Attraktion in Paris avancierte. Nicht nur die funktionalen Gegenstände – darunter eine 1646 von Lemercier entworfene *baignoire* aus Marmor – waren exquisit, sondern auch die von Simon Vouet ausgeführte Dekoration der Wandvertäfelungen mit maritimer Ikonographie und Grotteskenmotiven sollte über die Verbreitung in Stichen von Michel Dorigny eine hohe Nachwirkung entfalten.⁷⁰⁶ Ebenso entstand im Louvre ab 1653 im Appartement der Königinmutter Anna von Österreich ein *Cabinet des bains*, für dessen aufwendige und raffinierte Ausstattung Eustache Le Sueur verantwortlich zeichnete.⁷⁰⁷ Die aufgestiegenen Staatseliten adaptierten diesen zunächst königlich besetzten Raumtypus schnell für ihre Bedürfnisse: Seit der zweiten Hälfte der 1640er Jahre finden sich Badezimmer beispielsweise in den *Hôtels particuliers* von Bordier (um 1645), Bautru (1647), Particelli d'Émery (1645–1647), Lambert (um 1650) und Beauvais (1656).⁷⁰⁸

Räumliche Dimensionen und Dispositionen variierten, doch lässt sich einheitlich feststellen, dass sich der intime Charakter des Bades auf den zweiten Blick als ein nur scheinbarer offenbart. Tatsächlich konnte das Bad eine wesentliche Rolle für die Repräsentation und Demonstration des gesellschaftlichen Status spielen, was sich in seiner Bau- und Ausstattungsaufgabe spiegelt.⁷⁰⁹ Materialien und Aufwand der Dekorationen lassen auf eine zumindest in Teilen öffentliche Nutzung anlässlich von Empfängen und gesellschaftlichen Begegnungen schließen. So hingen in Richelieus Badezimmer im Palais Cardinal insgesamt fünfzehn Gemälde, die den Raum auch zu einem Ort der Sammlungspräsentation werden ließen, während die Badeutensilien im *Gardemeuble* verwahrt wurden.⁷¹⁰ Ein weiteres Beispiel bietet die 1649 von François Mansart realisierte *Grande chambre des bains* im Schloss von Coulommiers-en-Brie für Henri II de Longueville, die sich am Schnittpunkt von Galerie und Terrasse situierte und damit eindeutig für eine Einbindung in die Promenaden der Besucher*innen bestimmt war.⁷¹¹

705 Vgl. Bouttier 2011, S. 127–130.

706 Vgl. ebd., S. 132–136. Siehe auch S. 279, Anm. 392 in der vorliegenden Arbeit.

707 Vgl. Bouttier 2011, S. 141–144; Bresc-Bautier/Fonkenell 2016, S. 324–326.

708 Vgl. Bouttier 2011, S. 136–137.

709 Vgl. zur repräsentativen Funktion des Bades einfürend Deutsch/Echinger-Maurach/Krems 2017, S. 7–21, hier S. 15.

710 Vgl. Bouttier 2011, S. 129–130.

711 Vgl. ebd., S. 144–146.

4.3 Das Cabinet des bains

Das Bad situiert sich auch im Kontext von Machtansprüchen und deren Legitimierung⁷¹² und so erstaunt es kaum, dass es vielfach zum Ort aufwendiger malerischer Ausstattungen wurde, in denen die Aufsteiger mit den königlichen Vorbildern gleichzogen und zugleich ihren Anspruch auf adelige Lebensweise manifestierten. In den räumlichen Dimensionen lässt sich hingegen eine leichte Zurücknahme beschreiben: Die Grandes chambres des bains bleiben weitgehend auf die königlichen Bauten beschränkt, während Bäder in den Pariser Hôtels particuliers eher in Form von Cabinets oder als Teil eines Alkovens umgesetzt werden. Zu den vereinzelt Beispielen eines größer angelegten Bades zählt jenes in Schloss Maisons, errichtet unter Verantwortung von François Mansart von 1632 bis 1651 für René de Longueil. Der Raum mit Alkoven im Untergeschoss besaß ein in den Boden der Fensternische eingelassenes Wasserbecken mit seitlichen Nischen und einer kleinen Kuppel. Von der ursprünglichen Ausstattung sind nur Teile einer Marmorverkleidung an Boden und Wänden erhalten; die Fensternische konnte einst mit einer pilastergerahmten Tür verschlossen werden. Eine Treppe verband das Badezimmer mit den Chambres von Longueil und des Königs im Erdgeschoss sowie der ersten Etage. Vermutlich wurde es insbesondere in der heißen Jahreszeit als Abkühlung genutzt. Das mit der Einrichtung des Bades verbundene Prestige wird auch in Abraham Ravauds Erwähnung in seinem Lobgedicht zu Maisons deutlich.⁷¹³

In Vaux-le-Vicomte fügte das Bad dem königlichen Appartement ein entscheidendes luxuriöses Element hinzu; zugleich war es auch für Fouquet über die nahe gelegene Treppe, die direkt zu seinem Appartement im Obergeschoss führte, unmittelbar erreichbar. Vollendet wurde es zu Fouquets Zeiten vermutlich nicht mehr⁷¹⁴ und keine Quellen geben heute Aufschluss über eine vorgesehene Dekoration. Dass auch in den Inventaren von 1661 und 1665 keinerlei einem Bad zugehörige Objekte aufgeführt sind, bestätigt, dass der Raum unter Fouquet noch nicht genutzt wurde. Die kreisrunde Form des Vorraums sollte zweifelsohne für einen überraschenden Effekt sorgen.

Erst im 19. Jahrhundert wurden Vertäfelungen und Decke bemalt, wobei die in Blau-Tönen gehaltenen Grottesken- und Puttenmotive in eklektizistischer Manier an die Ausstattung des 17. Jahrhunderts anknüpfen (Abb. 48). Datierung und Urheberchaft sind nicht abschließend geklärt. Das Deckengemälde wurde mehrheitlich Louis Visconti zugeschrieben und in die 1830er Jahre datiert.⁷¹⁵ Indes bringt ein erhaltenes

712 Vgl. Deutsch/Echinger-Maurach/Krems 2017, S. 15.

713 Vgl. Ravaud 1643, in der französischen Übersetzung in Cueille 1999, S. 222.

714 Im Plan des Erdgeschosses von Charles de Wailly von 1784 ist der runde Raum als »Passage« bezeichnet und ist der Durchgang zwischen rechteckigem Bad und angrenzender Chambre – nun mit Garderobe benannt – geschlossen.

715 Vgl. bspw. Pérouse de Montclos 1997, S. 187. In der Liste der Auftraggeber von Visconti bei Périer de Larsan erscheint der Duc de Praslin mit den Jahren 1834–1836. Vgl. Hamon/MacCallum 1991, S. 267. Einzelne Instandhaltungsarbeiten sowie die Schaffung einer neuen Laterne werden in die 1840er Jahre datiert. Vgl. P. de Vogüé 2008, S. 16.

4 Zurschaustellung von Pracht: Das Appartement des Königs



Abbildung 48. Vaux-le-Vicomte, Decke der Salle des bains, 19. Jh. (vor 1870)

Skizzenbuch eine Beteiligung des heute weitgehend in Vergessenheit geratenen Malers Auguste Perrodin (1834–1887), einem Schüler von Hippolyte Flandrin, ins Spiel. Zu seinem Aufenthalt in Vaux-le-Vicomte fehlen aussagekräftige Quellen, doch attestieren einzelne Zeichnungen in einem Skizzenbuch von seiner Hand verschiedene Überlegungen zum Cabinet des bains (Abb. 49).⁷¹⁶ Seine Anwesenheit in Vaux-le-Vicomte datiert vermutlich in die 1860er Jahre, eventuell vermittelt durch Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, mit dem die Choiseul-Praslin in Kontakt standen und für den Perrodin im Rahmen der Restaurierungsarbeiten in der Kathedrale Notre-Dame in Paris tätig

⁷¹⁶ Das Deckengemälde des Cabinet des bains wurde von Perrodin mit leichten Abweichungen skizziert und mit Maßangaben beschriftet; auch mehrere gezeichnete Putten und Akanthusranken scheinen hiermit in Verbindung zu stehen. Das Skizzenbuch befindet sich heute im Besitz des direkten Nachfahren Perrodins und Malers Jacques Perrodin.

4.3 Das Cabinet des bains

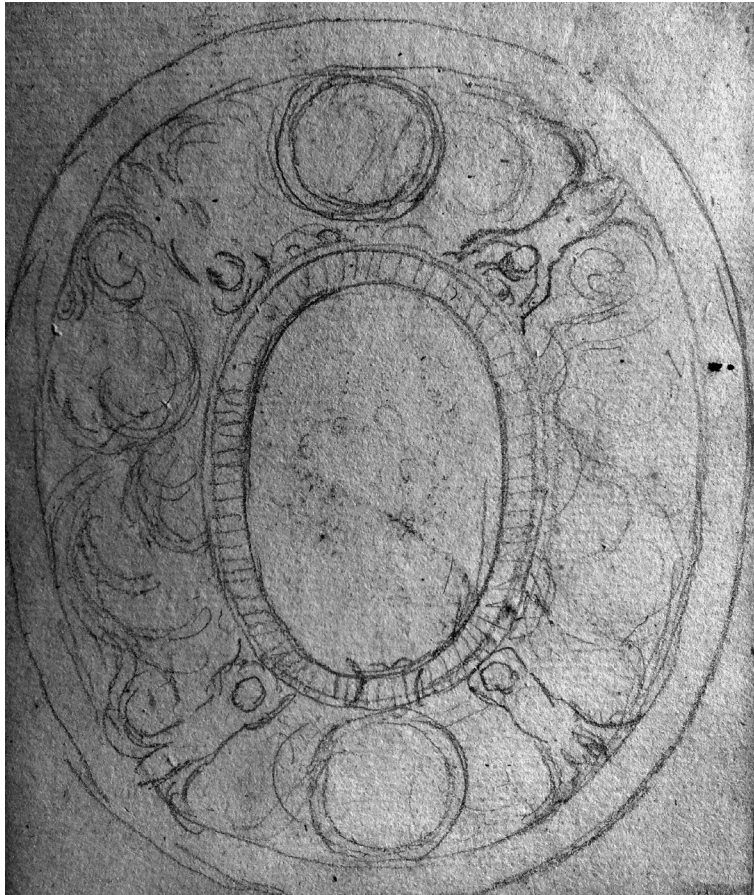


Abbildung 49. Auguste Perrodin, Entwurf für die Decke der Salle des bains in Vaux-le-Vicomte (?), um 1860–1870. Privatbesitz

war. Glaubt man seinem Biographen Charles Jarrin, war Perrodin in Vaux-le-Vicomte mit der Restaurierung oder Erneuerung schlecht erhaltener Fresken betraut worden.⁷¹⁷ Angesichts der erhaltenen Skizzen ist nicht auszuschließen, dass die Decke im Cabinet des bains Perrodin zuzuschreiben ist. Dass hier in den 1860er Jahren bereits Restaurierungsarbeiten notwendig wurden, erscheint hingegen wenig plausibel.

⁷¹⁷ Vgl. Jarrin 1888, Biographie von Auguste Perrodin, S. 7–8. »On lui demandait là [in Vaux-le-Vicomte] de retrouver ou plutôt de refaire des scènes mythologiques presque détruites« (S. 8).

5 DIE AUSSTATTUNG DER APPARTEMENTS IM OBERGESCHOSS

Die Ausstattung der Räumlichkeiten in der ersten Etage wurde vor Nicolas Fouquets Sturz zwar begonnen, war jedoch im Verhältnis zum Erdgeschoss von zweitrangiger Bedeutung. Der unvollendete Zustand der dortigen Appartements und ihre offenkundige Zurücknahme innerhalb der repräsentativen Raumhierarchie erhöhten die Bereitschaft der nachfolgenden Besitzer, sie grundlegend umzugestalten: Der Architekt Jean-Baptiste Berthier unterteilte in den 1760er Jahren die Appartements in kleinere Raumeinheiten, hiermit offenbar auf den Wunsch des Duc de Choiseul-Praslin nach erhöhtem Wohnkomfort antwortend. Es entstand so eine verschärfte Trennung von öffentlicher und privater Raumnutzung zwischen den beiden Geschossen, die in dieser Form nicht den Vorstellungen im 17. Jahrhundert entspricht. Eine Annäherung an die einstigen Raumfunktionen und den ursprünglichen Zustand der Ausstattung muss sich heute hauptsächlich auf die Inventarlisten sowie den Grundriss von Berthier aus dem Jahr 1767 berufen (Abb. 50). Ein Plan von Louis Le Vau hat sich für das Obergeschoss nicht erhalten, jedoch gibt Berthier den vorgefundenen Grundriss wieder, in den er seine geplanten Umgestaltungen einzeichnete. Le Vau hatte demnach in der ersten Etage vier symmetrisch angeordnete Appartements mit Antichambre, Chambre und Cabinet geschaffen.

Gleich dem Erdgeschoss waren die zum Garten weisenden Räumlichkeiten privilegiert und beidseitig der sich über dem Grand Salon erhebenden Kuppel in einer Enfilade angeordnet. Zur Gartenseite befand sich östlich ein Appartement für Madame Fouquet, dem gegenüber jenes von Nicolas Fouquet zur Hofseite lag. Die westlich gelegenen Räumlichkeiten waren in ihren Funktionen vermutlich nicht abschließend definiert, sondern wurden temporär genutzt. Charles Le Brun bewohnte während seiner Anwesenheit im Schloss die Antichambre zum Garten,⁷¹⁸ der Verwalter des Schlosses Matthieu Dangeville nutzte 1661 noch eine Chambre »du costé du soleil couchant«⁷¹⁹ und Fouquets Bruder beanspruchte eine Chambre und ein Cabinet.⁷²⁰ Fouquet selbst scheint, ebenfalls vorübergehend, ein weiteres Cabinet genutzt zu haben, vermutlich aufgrund noch laufender Arbeiten in seinem eigenen Appartement.⁷²¹ Hof- und Gartenseite sind durch einen das gesamte Geschoß durchlaufenden Gang voneinander getrennt; neben der auf

718 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 132r–132v.

719 Vgl. ebd., fol. 133r.

720 Louis Hanicle arbeitete »dans la chambre et cabinet du frère de Monseigneur«, *Mémoire des ouvrages de serrurerie faitz et fournis pour le chasteau de Vaux-le-Vicomte par Louis Hanicle, maistre serrurier à Paris*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VI, S. 213.

721 Im Inventar wird »un petit cabinet qui estoit cy devant celui dudict sieur foucquet dans lequel on entre de la premiere antichambre« genannt, Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 131v.

5 Die Ausstattung der Appartements im Obergeschoss

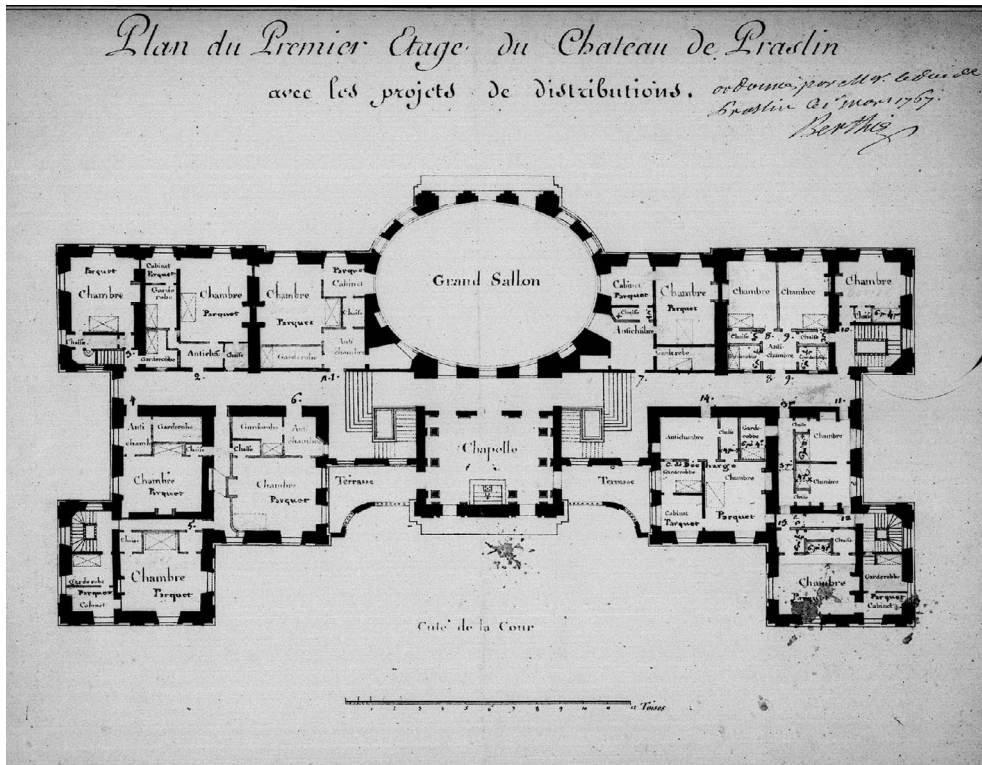


Abbildung 50. Jean-Baptiste Berthier, Plan du Premier Etage du Chateau de Praslin avec les projets de distributions, 1767. Privatbesitz (Schloss von Vaux-le-Vicomte)

Höhe der Salonkuppel zentral liegenden Kapelle sowie am äußeren Ende der Seitenflügel befinden sich die Verbindungstrepfen zum Erdgeschoss.

Die in der Sekundärliteratur verbreitete Festschreibung des Obergeschosses auf einen privaten Nutzungsbereich ist problematisch und verdeutlicht den schwierigen Zugriff auf die heute gebräuchlichen Kategorisierungen von »privat« und »öffentlich« zur Bestimmung der im 17. Jahrhundert zugewiesenen Raumfunktionen.⁷²² Dass die Räume der ersten Etage im Verhältnis zum Erdgeschoss in ihrem Repräsentationsgrad zurückgenommen waren, ist bereits über die am Außenbau erkennbare niedrigere Raumhöhe offensichtlich, zudem der zentral durchlaufende Gang auf eine praktikablere Zirkulation zwischen den einzelnen Räumen zielte. Dennoch handelte es sich bei den Räumen im Obergeschoss nicht um dem Erdgeschoss entgegengesetzte Orte von Arbeit, Rückzug und Privatheit. Dies zeigen die begonnenen Ausstattungen und Möblierungen der Appartements von Fouquet und seiner Frau, deren hoher Aufwand

⁷²² Vgl. zu den rückwirkenden Anwendungen der Begriffe »öffentlich« und »privat« S. 80 in der vorliegenden Arbeit.

auf zumindest halböffentliche Funktionen schließen lässt. Nicht zuletzt bestätigt der Besuch von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg im Jahr 1667 die hohe Bedeutung der Räumlichkeiten: Auf seinem Weg durch die Innenräume des Schlosses wurde dem Besucher das Appartement von Madame Fouquet vor dem repräsentativen Erdgeschoss vorgeführt und veranlasste ihn zu einer relativ ausführlichen Schilderung.⁷²³ Auch in anderen Landschlössern der Zeit ist eine funktionale Trennung zwischen privater und repräsentativer Nutzung zwischen zwei Geschossen nicht nachweisbar.⁷²⁴

Innerhalb der Grundrissdisposition fällt zunächst die prominente Verortung der Kapelle auf, die, über einige Stufen erhöht, das formale Gegenstück zur Kuppel bildet. Die architektonisch manifestierte Bedeutung verweist zum einen auf den hohen Stellenwert der Religion in Fouquets Leben und greift zum anderen eine insbesondere aus herrscherlichen Schlössern bekannte Disposition auf. In zahlreichen Residenzen beanspruchte die Kapelle den Status eines sakralen Zentrums, in dem eine vielschichtige Zelebrierung von dynastischem Gedächtnis, Familientradition und Gottesgnadentum stattfand.⁷²⁵ Eine solch exponierte Lage der Kapelle ist in Landschlössern der neuen Eliten im französischen 17. Jahrhundert keineswegs üblich, wie ein vergleichender Blick auf Le Raincy und Maisons veranschaulichen kann. Während in Le Raincy nur ein kleiner Raum rechtsseitig des Vestibüls im Erdgeschoss als Kapelle fungierte,⁷²⁶ lag diese in Maisons ebenfalls nicht zentral, sondern es wurde das Vestibül des dem linken Seitenflügel vorgelagerten Altans neben der *Chambre de commodité* von René de Longueil als Kapelle genutzt.⁷²⁷

Das ambitionierte Konzept in Vaux-le-Vicomte vermittelt sich auch in der Dekoration der Kapelle, in Teilen fertiggestellt und 1847 abgenommen.⁷²⁸ Ein *Mémoire* des ausführenden Künstlers Jacques Prou enthält eine detaillierte Beschreibung von Vertäfelungen, Pilastern und Säulen und nennt Charles Le Brun im Zusammenhang mit dem Entwurf.⁷²⁹ Die Ausstattung, für die Prou die hohe Summe von 10.780 livres in Rechnung stellte, hat sich in ihrer Gesamtheit erhalten und befindet sich heute in der Kapelle

723 Vgl. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57.

724 So befinden sich bspw. in Le Raincy und Maisons das königliche Appartement im Obergeschoss und jenes des Schlossbesitzers im Erdgeschoss, ohne funktionalen Kategorisierungen von »öffentlich« oder »privat« zu folgen.

725 Vgl. Mt. Müller 2004, S. 226–232.

726 Der Raum mit einem Fenster zum Hof wurde von der »Salle du billard« betreten. Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 46–47; Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 86–87.

727 Vgl. Rath 2011, S. 109–110.

728 Die Dekoration musste zusätzlichen Räumlichkeiten für die Bediensteten weichen. Vgl. Bordier 2013, S. 155.

729 Vgl. *Mémoire de la menuiserie qui a esté faite pour la chappelle du chasteau de Vaux-le-Vicomte* [25. September 1662], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe V.I, S. 203: »Le tout a esté fait suivant le desseings modelle qui en a esté arresté par M. Lebrun.«

des communs. Umgesetzt worden waren eine Vertäfelung mit sechs korinthischen, kannelierten Pilastern, darüber Kapitelle, ein Fries, Architrav und Gesims.⁷³⁰ Hinzu kamen acht freistehende Säulen, die gleich der Wand mit skulpturalem Schmuck, insbesondere mit Lorbeerzweigen, verziert waren.⁷³¹ Die Inventare verzeichnen eine vier-teilige Tapisserieserie mit dem Leben »de nostre Seigneur«,⁷³² die von Ludwig XIV. für 1.200 livres erworben wurde.⁷³³ Im königlichen Inventar wird dieselbe Serie 1716 als eine »Histoire de Saint Jean en petites figures, dans une bordre fond bleu à rainceaux couleur de bronze«⁷³⁴ englischen Ursprungs beschrieben. Im Rahmen der Schätzung des Tafelsilbers wird 1665 zudem eine vermutlich für die Kapelle bestimmte »chappelle dorée« verzeichnet, mit der ein Kreuz, zwei *chandeliers*, ein Weihwasserbecken und weiteres liturgisches Gerät genannt werden. Angegeben wird der hohe Schätzwert von 681 livres, 10 sols.⁷³⁵ Damit ging die Ausstattung weit über das in zeitgenössischen Landschlössern Übliche hinaus. In der Kapelle in Le Raincy wurden 1660 beispielsweise Objekte für niedrige 138 livres inventarisiert: Ein einfacher Holztisch diente als Altar, ergänzt um Kredenz und übliche textile und religiöse Utensilien. Zusätzlich wurden nur drei *chaises*, ein Betstuhl mit fünf, davon vier stofflich passenden, *carreaux*, zwei *chandeliers* und einige Teppiche inventarisiert. Die Wanddekoration bestand aus zwei wenig wertvollen Gemälden, einem Holzkreuz mit Christus aus Elfenbein und zwei vergoldeten Ledertapeten.⁷³⁶ Auch im Schloss von Wideville werden in der Kapelle nur zwei Teppiche mit passenden sechs *carreaux* und einige Textilien und Gegenstände für Altar

730 Vgl. ebd., S. 202: »[U]n lambry [...], qui est faite avec pilastre corinthien cannelé et enrichy de branches de lorier dans les canaux, avec six chapiteaux taillés de feuilles de refend (?), garny de ses plaintes et socques par en bas avec chambranle et cadres qui sont entre les pilastres, et orné de sa corniche, frise et architrave; et la dite architrave est enrichie de rais de cœur et de feuilles de refend (?) et mesme la corniche est enrichie de modillons de sculpture et les membres taillez d'ornemens, scavoir l'un de foilles de refend (?), l'autre d'aaves et fleurons.«

731 Vgl. ebd., S. 203: »Plus, avoir fait huit colonnes qui sont ysolez et enrichis de branches de lorier dans les canaux avec leurs chapiteaux enrichis de foilles de refend (?) et qui se voyent de tous les costez avec leurs plaintes et soques par embas, qui sont à deux pieds près du lambry du pourtour de la chappelle pour servir de colidor [...].«

732 Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 118r. 1661 wird eine fünfteilige Tapisserieserie inventarisiert (vgl. fol. 118r–118v); 1665 hingegen werden vier Tapissereien und eine einzelne Tapissérie mit einem »martir de St Estienne« präzisiert und auf 1.200 livres geschätzt. Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 16r.

733 In der Liste der 1668 vom König erworbenen Objekte erscheint die Serie als »tecture de tapisserie rehaussée d'or en cinq pièces dont quatre representant partie de la vie de notre Seigneur, et la cinquiesme le martyre de S.^t Estienne contenant ensemble dix aunes 1/4 de cours sur une aune 1/4 de haut«. Vgl. Bibl. nat., Mél. Colbert, 280, 1668, fol. 303v.

734 Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 102. Angegeben werden hier, wie im Récolement von 1665, vier Tapissereien. Maße und Schätzwerte lassen an den Übereinstimmungen der in den verschiedenen Dokumenten genannten Tapisserieserien keine Zweifel.

735 Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 25v.

736 Vgl. Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 86–87; gesondert inventarisiert wird die »Linge De la chapelle« mit 30 livres (S. 96).

5.1 Das Appartement von Madame Fouquet (Marie-Madeleine de Castille)

und Messe für insgesamt 195 livres genannt.⁷³⁷ Weder erfuhren jene räumlich an die Appartements angegliederten Kapellen eine architektonische Hervorhebung, noch war ihre Ausstattung besonders kostbar, verweist vielmehr auf eine alltägliche Nutzung. In diesem Vergleich wird die in Vaux-le-Vicomte hochgradig symbolträchtige und repräsentative Bedeutung der Kapelle deutlich und rückt Fouquet erneut in die Nähe einer königlich beziehungsweise fürstlich inspirierten Architektur und Ausstattung.

5.1 Das Appartement von Madame Fouquet (Marie-Madeleine de Castille)

Die erhaltenen Quellen bezeugen für das zum Garten gehende Appartement von Madame Fouquet eine aufwendige Ausstattung, die sich insbesondere über die großflächige Verwendung von Spiegeln hervortat und in Le Bruns Schaffen eine der ersten Beschäftigungen mit diesem Gestaltungselement darstellte. Die zuerst zu betretende Antichambre besaß zwei zum Garten weisende Fenster und ein weiteres mit Blick in den Grand Salon. Das Inventar lässt 1661 mit der Beschreibung von »toute dorée peinte et lambrissée«⁷³⁸ auf eine aufwendige Dekoration schließen, die heute gänzlich verloren ist. Die inventarisierte Möblierung war sparsam, umfasste sieben *fauteuils* mit chinesischem *peluche*, einen Holztisch und Kaminutensilien, wofür 1665 insgesamt geringe 43 livres angegeben werden.⁷³⁹ Eine Marmorbüste wird auf 200 livres geschätzt.⁷⁴⁰

Von näherem Interesse ist die Erwähnung zweier Gemälde über der Tür und dem Kamin, die ebenfalls keine Schätzung erhielten, da sie offenbar als Teil der Ausstattung qualifiziert wurden und in dem Raum verbleiben sollten.⁷⁴¹ Hinter dem Bild über dem Kamin wurde wiederholt Charles Le Bruns *Vénus coupe les ailes de l'Amour* vermutet.⁷⁴² André Félibien thematisiert das Gemälde in seinem zweiten fiktiven Brief zur Antichambre d'Hercule, was seine Präsenz in Vaux-le-Vicomte nahelegt. Bestätigt wird diese Annahme durch den erwähnten Bericht von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg. Dieser beschreibt im Appartement von Madame Fouquet »[...] ein Vorgemach an deßen CAMIN ein klein Knabe gemahlet, der auf einer tafel einen großen

737 Vgl. Nachlassinventar von Claude de Bullion 1641, Arch. nat., Min. centr., LI, 259, fol. 56v.

738 Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 129v.

739 Vgl. ebd.; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 39r.

740 Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 71: »[U]n buste de marbre, la teste de marbre blanc et la drapperie d'albâtre orientale d'environ deux pieds huit pouces y compris le pied douche«. Auch 1666 wird die Büste in der Antichambre situiert. Vgl. Procès verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 4.

741 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 129v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 39r.

742 Vgl. insbesondere Cuzin/Rosenberg 1974, S. 5; Kerspern 1990, S. 160–161; Terreaux 2015, S. 58.

<ein Wort üdZ nicht lesbar> Turm mitt dieser überschrift A LA PLUS BELLE [...].⁷⁴³ Zwar stimmt diese Beschreibung nicht ganz mit dem Bild überein, auf dem weder Tafel noch Turm zu sehen sind, doch findet sich die genannte Inschrift auf dem Apfel am unteren Bildrand.⁷⁴⁴ Die Ungenauigkeiten sind eventuell mit einer nachträglichen Niederschrift zu erklären; der Turm wird von Friedrich I. vermutlich erwähnt, weil er Bestandteil des Wappens von Marie-Madeleine de Castille war, was ihm während seiner Führung erklärt worden sein könnte. In jedem Fall bestehen an der Identifizierung des Kaminbildes in der Antichambre keine Zweifel. Bis zu seinem Auftauchen im Verkauf der Sammlungen von Louis-François de Bourbon, Prince de Conti, im Jahr 1777 verlieren sich die Spuren des Bildes, das sich seit 1967 im Museo de Arte in Ponce, Porto Rico, befindet.⁷⁴⁵ Clara Terreaux brachte die Möglichkeit eines Transports nach Paris durch Fouquets Sohn Louis-Nicolas Fouquet ins Spiel, da das Nachlassinventar von dessen Hôtel particulier 1705 ein Gemälde mit passendem Sujet und einer verhältnismäßig hohen Schätzung verzeichnet.⁷⁴⁶

Die Forschung diskutiert verschiedene Entstehungszeitpunkte. So wurde teils für eine späte Entstehung des Werks ab 1658 plädiert, insbesondere basierend auf der stilistischen Nähe der zu Amor erhaltenen Vorzeichnung⁷⁴⁷ zu anderen in Vaux-le-Vicomte ausgeführten Putten. Andere nahmen eine stärkere zeitliche Nähe zu Fouquets Heirat mit Marie-Madeleine Castille im Jahr 1651 an, letzteres aufgrund der thematischen Ausrichtung des Bildes auf die eheliche Liebe.⁷⁴⁸ Mit den Zügen von Marie-Madeleine de Castille⁷⁴⁹ sitzt im Vordergrund unter einem rot-gemusterten Baldachin eine weibliche Allegorie der Schönheit, bekleidet mit einem weißen Kleid und blauen Mantel und im

743 Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57.

744 Auf den Reproduktionen des Gemäldes ist diese Inschrift nicht mehr erkennbar, indes wird sie bereits von André Félibien erwähnt (»Aussi quoy que sur cette Pomme l'on ait écrit ces mots, A LA PLUS BELLE [...].« Félibien, Troisième relation 1999, S. 51) und ist auf einem Stich aus dem Jahr 1763 zu lesen (siehe S. 364, Anm. 745).

745 In Vaux-le-Vicomte hängt heute eine Kopie. Zur Provenienz siehe Cuzin/Rosenberg 1974, S. 6; Rosenberg 1982, S. 260. Eine Vorzeichnung zu Amor hat sich erhalten, vgl. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 28411, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206036>. Eine Studie zur Gesamtkomposition befindet sich in einer Privatsammlung (vgl. Cuzin/Rosenberg 1974, S. 7, Fig. 4). Zudem existiert ein seitenverkehrter Stich von Antoine Marcey de Ghuy (1763), British Museum, Prints and Drawings, 1840,0314.106, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3064293&partId=1 [25.2.2021].

746 Vgl. Terreaux 2015, S. 58.

747 Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 28411, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206036>.

748 Vgl. für eine späte Datierung bspw. Lydia Beauvais' Kommentar zu Le Bruns Vorzeichnung für die Figur des Amor im Musée du Louvre, <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/30/206036-Etude-dun-enfant-nu-et-dune-portion-de-draperie> [25.2.2021]; für eine frühere Einordnung bspw. Terreaux 2015, S. 57. Siehe zu den Fragen der Datierung auch Cuzin/Rosenberg 1974, S. 6–9.

749 Die Gesichtszüge und die charakteristische Frisur sind vermutlich dem lebenden Modell angeglichen. Vgl. Cuzin/Rosenberg 1974, S. 5; Terreaux 2015, S. 56–57.

5.1 Das Appartement von Madame Fouquet (Marie-Madeleine de Castille)

Begriff, Amor die Flügel zu stützen. Die in Rüstung und mit Helm gezeigte Minerva bindet Amor die Arme auf den Rücken, während im Hintergrund Köcher und Pfeile verbrennen. Hinter der Figurengruppe erscheint Hymen, der Gott der Ehe, und erleuchtet mit einer Fackel die Szenerie. In der anderen Hand trägt er ein Füllhorn mit einem darauf sitzenden Eichhörnchen, das in seiner natürlichen Erscheinung einen dezenten Verweis auf das Haus Fouquet hinzufügt.

André Félibien hängt seine ausführliche Betrachtung des Gemäldes übergangslos an die Beschreibung des Deckengemäldes der Antichambre d'Hercule an,⁷⁵⁰ ohne eine dortige Hängung explizit zu erwähnen. Formal hätte sich das von Félibien als kleinformatig klassifizierte Gemälde kaum in die monumentale Ausstattung des Raumes gefügt, zudem nahezu die gesamte Wandfläche von der Tapisserieserie um Klytaimnestra eingenommen wurde. Auch ikonographisch ist eine Allegorie von ehelicher Liebe und Treue wenig passend, wenn Nicolas Fouquets Fähigkeiten als Staatsmann im Zentrum stehen. Das intimer konnotierte und in seinen Dimensionen überschaubare Appartement von Madame Fouquet erscheint als Hängungsort wesentlich stimmiger, zudem Félibien zu Beginn seiner Beschreibung das Bild explizit als ein Porträt von Madame Fouquet bezeichnet. Das Schema seiner vorausgehenden Deckenbeschreibung beibehaltend, liefert Félibien zunächst eine detaillierte Deskription, gefolgt von der Entschlüsselung des allegorischen Bildsinns. Marie-Madeleine de Castilles Porträt verberge sich hinter der Allegorie der Schönheit, welche die Liebe domestiziere, mit dem Ziel »qu'il [d. i. Amor] demeure tousjours aupres d'elle, comme une Amour domestique qui ne doit point porter ses armes au delà de sa Maison.«⁷⁵¹ Die Schönheit werde unterstützt von Minerva als Allegorie von Weisheit und Vernunft, denn erst durch das Verbrennen von Amors Waffen und dem Binden seiner Hände kann Amors außereheliche Aktivität unterbunden werden. Hymen als Gott der Ehe betrachtet die Szene wohlwollend – »il est ravy de ce qu'on le met en estat de l'empescher qu'il [d. i. Amor] ne s'échappe de luy«.⁷⁵² Steht Madame Fouquet zwar im Mittelpunkt der Szene, versäumt es Félibien dennoch nicht, einen Verweis auf ihren Ehemann einzuflechten, dem ihre ganze Liebe zu gelten habe:

»[...] [U]ne Dame qui pouvant donner de l'amour, retient par sa sagesse & par sa vertu, cet amour qu'elle conserve pour celuy à qui elle est obligée de le donner tout entier.«⁷⁵³

Félibien nimmt auf eine zeitgenössische Ehevorstellung Bezug, die sich in Text und Bild verdichtet. Jegliche Formen der *passions* galten als unvereinbar mit dem Funktionieren

750 Vgl. Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 48–51.

751 Ebd., S. 50.

752 Ebd.

753 Ebd.

der Ehe als einer ökonomie-, familien- und standessichernden Verbindung; eine leidenschaftliche und unkontrollierte Liebe – wie sie ein mit Pfeil und Bogen bewaffneter Amor verkörperte – bedeutete eine Gefährdung der ehelichen Stabilität. Das so inszenierte Primat der Vernunft über ungebändigte Emotionen knüpft unmittelbar an das wesentliche Thema der Decke der Antichambre d’Hercule an, wo Nicolas Fouquets Qualifikationen als Staatsmann aus seiner Fähigkeit entwickelt wurden, seine Leidenschaften zu beherrschen.⁷⁵⁴ Es erschließt sich somit auch Félibiens Beschäftigung mit dem Bild im Anschluss an seine Interpretation des Deckengemäldes der Antichambre, denn ausgehend von der Betonung des Rationalitätspostulats wird in Herkulesdecke und Gemälde ein und dasselbe Thema verhandelt. Hierbei wird Madame Fouquet im Rekurs auf ein patriarchalisches Modell der Aufgabenbereich der Ehe zugewiesen, deren Funktionieren sie über eine klar definierte Verhaltensnorm, geprägt von Tugend, Vernunft und bedingungslos unterworfenen Liebe, garantieren kann.⁷⁵⁵ Unterstrichen wird das Bild der idealen Ehefrau auch über die klare Abgrenzung zur Göttin Venus, die Félibien auf eine minutiöse Beschreibung der idealen Schönheit Madame Fouquets folgen lässt. Durch einen am unteren Bildrand erkennbaren goldenen Apfel zu Füßen der Schönheit wird die Assoziation zu Venus hergestellt, jedoch ist damit nicht jene gemeint »que les Poètes ont feint estre sortie de la mer«,⁷⁵⁶ sondern die »celeste & pudique Apostrophie dont le maintien serieux, le visage grave, & le port honneste détournent les hommes de toutes sortes de desirs impurs.«⁷⁵⁷ Félibien recurriert hier auf die Unterscheidung von drei Venusfiguren bei Pausanias, der in seiner *Description de la Grèce antique* der Apostrophia explizit die Fähigkeit zuschreibt, die Menschen vor als verfehlt erachteten Leidenschaften zu bewahren.⁷⁵⁸ Auch die Tatsache, dass die Schönheit im Bild dem Goldapfel zu ihren Füßen keine Beachtung schenkt, wird von Félibien als Beweis für ihre Selbstlosigkeit und fehlende Eitelkeit angeführt.

Weitere ihr beigegebene Attribute erscheinen als Ausdruck von Keuschheit und ihrer sanften Persönlichkeit, so die Rosen in ihrem Haar, das hinter ihr sitzende Lamm und die Farben ihrer Kleidung. Am Ende seiner Bildbetrachtung unterstreicht Félibien erneut die Madame Fouquet zugewiesene Rolle: Ihre »forte Inclination que de plaire à son Mary, & de gouverner sa Maison«⁷⁵⁹ sei von Le Brun verbildlicht worden, indem er die Figur unter einem Baldachin in einer Landschaft platziert habe, nur erleuchtet

754 Siehe näher S. 220–222 in der vorliegenden Arbeit.

755 Vgl. Peter 2002, S. 46.

756 Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 51.

757 Ebd., S. 51.

758 Vgl. Pausanias 1820/21, Buch IX (Béotie), Kapitel XVI, 3–4: »On voit à Thèbes des statues en bois d’Aphrodite [...]. De ces Aphrodite, la première se nomme Uranie, la seconde Pandémos, et la troisième Apostrophia; c’est Harmonie qui a donné à Aphrodite ces surnoms [...], et d’Apostrophia, pour qu’elle détourne les humains des passions illicites et des actions impies.«

759 Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 51.

5.1 Das Appartement von Madame Fouquet (Marie-Madeleine de Castille)

über den Gott der Ehe, »pour faire voir, non seulement qu'elle est assez retirée, mais encore qu'elle ne veut estre éclairée que par cet Hymen, qui est le seul dont elle chérit la compagnie [...]«. ⁷⁶⁰ Félibien betont die Verpflichtung der Ehefrau zum Rückzug aus der Gesellschaft in einen häuslichen Bereich, verbunden mit einer Zurücknahme individuellen Empfindens. ⁷⁶¹ Die Wirkungsbereiche des Ehepaars sind klar definiert, verlangen jedoch trotz ihrer Unterschiedlichkeit die gleiche Fähigkeit der Affektregulierung.

Über jene allegorische Lesart und der ihr eingeschriebenen gesellschaftlichen Dimension hinaus fügt André Félibien in einer stetig mitlaufenden Bewertung der künstlerisch-malerischen Leistung seinem Text eine weitere Ebene hinzu. Mit »un petit Tableau, qui peut passer pour une piece de Poësie, des plus galantes & des plus fines« ⁷⁶² deutet Félibien in einem erneuten *ut-pictura-poesis*-Rekurs die fein abgestimmten Lesarten der Szene an. Er beschreibt die beiden Hauptfiguren detailliert und hebt dabei besonders ihre unterschiedlichen, von Le Brun erfolgreich ins Bild übersetzten *expressions* hervor. ⁷⁶³ Ein langer Abschnitt widmet sich zudem einzig der allegorischen Figur der Schönheit und ihrer idealen Komposition. So spannt Félibien in seiner Beschreibung einen Bogen zwischen der Hervorhebung von Le Bruns Befähigung des subtilen Einschreibens verborgenen Sinns und der Erläuterung desselben. Eine Platzierung des Gemäldes in der Antichambre von Madame Fouquet gewinnt mit der näheren inhaltlichen Beschäftigung an Plausibilität. In dem spärlich möblierten Raum konnte das relativ kleine Format zu seiner Geltung kommen, zumal das Inventar keine Tapisserieserie nennt. Unmittelbar mit Betreten der Räumlichkeiten von Marie-Madeleine de Castille wurden den Besucher*innen ihre Tugendhaftigkeit und Ergebenheit an Fouquets Seite vor Augen geführt.

Die an die Antichambre anschließende Chambre mit Fenstern zum Garten wird im Récolement, wie bereits im Inventar von 1661, ⁷⁶⁴ als »toute dorée pinte et lambrissée garnye de glasse de miroirs et ornée d'ung alcove aveq des balustres dorés« ⁷⁶⁵ beschrieben. Die Ausstattungsprinzipien der Antichambre mit Vergoldungen und vermutlich bemalten Vertäfelungen werden fortgeführt und über die Hinzufügung von Spiegeln und einem Alkoven mit vergoldeter Balustrade deutlich gesteigert. Eine Quittung des unbekanntes Malers Jeuffin bestätigt seine Tätigkeit in der Chambre 1660, wenn auch die erhaltene Summe auf Arbeiten geringen Ausmaßes schließen lässt. ⁷⁶⁶

760 Ebd.

761 Entsprechende Ehekonzepte finden sich bspw. theoretisiert bei Antoine de Courtin, *Traité de la Jalousie ou Moyens d'entretenir la paix dans le mariage* (1674). Vgl. Peter 2002, S. 40–47.

762 Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 48.

763 Vgl. ebd., S. 50.

764 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 130r.

765 Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 39r.

766 Vgl. die Quittung von Jeuffin vom 30. Oktober 1660, mit der er den Erhalt von Le Brun von insgesamt 282 livres, 10 sols für Arbeiten in Chambre des Muses, Salle à manger und der Chambre von Madame Fouquet bestätigt. Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 232.

Das Augenmerk lag in Madame Fouquets Chambre vermutlich auf der Wandgestaltung mit einem Spiegelfeld, das sich aus mehreren Spiegelgläsern zusammensetzte, entsprechend der technischen Möglichkeiten der Zeit, die noch keine Realisierung größerer Spiegelflächen zuließ.⁷⁶⁷ Für deren Anbringung lieferte der Schlossermeister Claude Venard im Auftrag des *miroitier* 72 Schrauben. Darüber hinaus nennt Venard Arbeiten an Alkoven⁷⁶⁸ und Decke, 72 »pattes en bois pour tenir le lambris«⁷⁶⁹ sowie 20 Holzschrauben für die Anbringung von *chandeliers* (Kerzenleuchtern).⁷⁷⁰ Die Prachtentfaltung setzte sich nicht in der einfachen Möblierung fort, bestehend aus zwei Holztischen ohne *tapis de table*, einem Kaminschirm und Kaminutensilien sowie einem einfachen Bett mit zugehöriger Sitzmöbelgarnitur aus sechs *chaises*, sechs *fauteuils* und sechs *sièges pliants*, allesamt bezogen mit rotem *toile*.⁷⁷¹ Zwar wurden alle Objekte auf nur 160 livres, 20 sols geschätzt, doch entsprach die Präsenz des Bettes mit unterschiedlichen Sitzmöbeln durchaus der Empfangsfunktion der Chambre.

Im anschließenden Cabinet war die Möblierung ähnlich schlicht, mit einem Bett für 30 livres, einer kleinen Tapiserie aus Seidenbrokat für 60 livres und sechs *fauteuils* aus Holz mit grünen Hussen für ebenfalls 60 livres. Die luxuriöse Wandausstattung führte die Vergoldungen und Spiegel fort und wird in Inventar und Récolement erneut explizit genannt.⁷⁷² Für die Anbringung der Spiegelfelder lieferte derselbe Venard 100 »vis en bois polies avec leur rozettes polies«⁷⁷³ und schuf Jacques Prou in Le Bruns Auftrag insgesamt drei Paneele, auf denen die Spiegel befestigt wurden. Die von Prou angegebenen Maße der Platten erlauben eine Präzisierung der Größe des Spiegelfelds, das demnach 9,18 Quadratmeter betrug und folglich einen bedeutenden Teil der Wandfläche einnahm.⁷⁷⁴ Die Spiegel waren offenbar als bewusst luxuriöses und effektvolles

767 Vgl. Bazin-Henry 2017, Abschnitt 4.

768 Auch Louis Hanicle erwähnt den Alkoven mit Balustrade. Vgl. *Mémoire des ouvrages de serrurerie faitz et fournis pour le chasteau de Vaux-le-Vicomte par Louis Hanicle, maistre serrurier à Paris*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VI, S. 216.

769 *Estat des ouvrages qui ont été faitz et livrez par Claude Venard, maître serrurier a Paris, pour Monseigneur le procureur general dans sa maison et chasteau de Vaux-le-Vicomte depuis le mois de juin 1660 jusques au mois de aoust 1661*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VII, S. 219.

770 Vgl. ebd., S. 218–219.

771 Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 39r.

772 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 130r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 39r–39v.

773 *Estat des ouvrages qui ont été faitz et livrez par Claude Venard, maître serrurier a Paris, pour Monseigneur le procureur general dans sa maison et chasteau de Vaux-le-Vicomte depuis le mois de juin 1660 jusques au mois de aoust 1661*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VII, S. 219.

774 »Plus, avoir fait trois parquez d'assemblage qui y sont posez dans le cabinet de Madame, sur quoy les miroir sont posez dessus les dits parquez. Scavoir l'un est de quatre pieds, trois pouces en carrés [dies entspricht 137,7 cm im Quadrat] et les deux autres ont cinq pieds, quatre pouces de large sur six pieds et demy de hault [dies entspricht einer Breite von 173 cm und einer Höhe von 211 cm] avec une petite platte bande a bouemen resygné au pourtour des miroirs [...]«. *Mémoire des ouvrages de menuiserie fait et fournis et livré pour Monsieur le procureur general tant au chasteau de Vaux-le-Vicomte qu'à celui de*

5.1 Das Appartement von Madame Fouquet (Marie-Madeleine de Castille)

Gestaltungs- und Verbindungselement zum Außenraum eingesetzt, und nicht etwa um einen Platz- oder Lichtmangel auszugleichen. Auch Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg hebt bei seinem Besuch in Vaux-le-Vicomte 1667 die effektvolle Ausstattung hervor: »[...] [D]er MADAME FOUQVET Gemache, welches ein klein CABINET hatt umb und umb mitt Spiegel besetzt, scheint als wen die Wände alle von glaß werden und belustigen [Lesung unsicher] einen sehr [...].«⁷⁷⁵

Die privilegierte Platzierung des Cabinet am Ende der Enfilade mit zwei Fenstern nach Süden und nach Osten schuf einen hellen Raum mit variierenden Ausblicken, bei dem es sich in dieser Form, so konnte Sandra Bazin-Henry feststellen, um das erste Beispiel der in der Folge recht erfolgreichen Spiegelkabinette mit einer Kombination reizvoller Ausblicke und der Platzierung in der Gebäudeecke handelte.⁷⁷⁶ Interessant ist auch der Hinweis im Inventar von 1661 auf die Tapiserie »au dessus du lambris pres le plat fondz«,⁷⁷⁷ die folglich erstaunlich hoch gehängt war, vermutlich um die kostbaren Spiegel und die Vergoldungen nicht zu verdecken. Dem Appartement von Madame Fouquet kommt damit eine wichtige Rolle für Le Bruns Verwendung von Spiegeln im Innenraum zu, die er dort zum ersten Mal erfolgreich in größerem Stil erprobte, mehrere Jahre vor der Gründung der *Manufacture royale des glaces* durch Colbert 1665 und der umfassenden Verwendung von Spiegeln in der Ausstattung königlicher Räume.⁷⁷⁸

Das Cabinet ist der einzige Raum des Appartements, in dem sich eine bemalte Flachdecke erhalten hat: Ein ovales Bildfeld ist von vier runden Medaillons mit Engelsfiguren und Wolken auf Goldgrund umgeben, während in einer schmalen Zone dazwischen Landschaftsausblicke in Tafelbildperspektive erscheinen. Die durch die ovale Form des Zentrums entstehenden Eckfelder sind mit Grottesken auf Goldgrund gefüllt, in denen die heraldischen Motive des Turms der Castille und das Eichhörnchen sowie zusätzlich Schlange und Greif erkennbar sind. Nach unten schließt die Decke mit zwei umlaufenden polychromen Grottesken-Friesen ab. Es haben sich keine Dokumente zu diesem Deckengemälde erhalten, doch scheint es denkbar, dass ein Mitarbeiter aus Le Bruns Atelier oder aus seinem nahen Umkreis die Ausführung übernahm. Gestützt wird diese Annahme durch einige wenige Jahre später entstandene Deckenentwürfe aus Le Bruns Atelier für das Palais des Tuileries, die zu den beiden im Obergeschoss ausgeführten Decken – neben jener im Cabinet hat sich auch in der Chambre des Appartements von Fouquet ein Deckengemälde erhalten – eine unbestreitbare Nähe aufweisen. Für das Cabinet von Madame Fouquet kann konkret ein für die Antichambre des Dauphins

Maincy par moy, Jacques Prou, menuisier, par l'ordre de Monsieur Le Brun, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe V. III, S. 207. Zu den Maßen vgl. Bazin-Henry 2017, Abschnitt 4.

⁷⁷⁵ Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57.

⁷⁷⁶ Vgl. Bazin-Henry 2017, Abschnitt 4.

⁷⁷⁷ Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 130r.

⁷⁷⁸ Vgl. Bazin-Henry 2017, Abschnitt 3.

entstandener Deckenentwurf aus dem Jahr 1666 angeführt werden.⁷⁷⁹ Parallelen zeigen sich in der ovalen Form des Zentralbilds mit in den breiten Rahmen eingelassenen Medaillons und dazwischen entstehenden schmalen Bildfeldern sowie den Eckfeldern mit Grottesken. Das Dekorationssystem im Cabinet von Madame Fouquet ist jedoch deutlich einfacher gestaltet, in Kontrast zum Illusionismus und motivischen Reichtum der Deckengemälde im Erdgeschoss. Die Grotteskenmotivik ähnelt jener im Cabinet des Jeux; die Engelsdarstellungen in den Medaillons hingegen, nach denen der Raum heute als *Chambres des anges* benannt ist, passen weder ikonographisch noch stilistisch in eine in Vaux-le-Vicomte präsente Bildsprache. Nachweislich wurde in das Deckengemälde nach Fouquets Epoche umfassend eingegriffen, wie sich im Rahmen einer Restaurierung durch Oreste Binenbaum im Jahr 1981 herausstellte. Um 1975 wurde das leer gebliebene zentrale Bildfeld mit einer Himmelsszenerie ergänzt.⁷⁸⁰

Zwei im Kontext der *Salle à manger* bereits erwähnte Landschaftsansichten schmücken heute die Türen,⁷⁸¹ während die restlichen Felder der Vertäfelungen und der *lambris bas* auf goldenem oder weißem Hintergrund mit Grotteskenmotiven bemalt wurden. Insgesamt wenig kohärent, wurden die Felder zudem 1982 im Zuge von Restaurierungsarbeiten durch Jean-René Pincherit ergänzt.⁷⁸²

Entspricht also die heutige Präsentation des Appartements von Madame Fouquet kaum mehr jener zu Fouquets Zeiten, lässt die über die erhaltenen Quellen mögliche Rekonstruktion der Raumausstattungen den Rückschluss auf eine äußerst aufwendige Gestaltung zu, die insbesondere aufgrund der umfangreichen Spiegelverglasungen und Vergoldungen als über die Maßen luxuriös zu bewerten ist. In den sich wiederholenden Gestaltungselementen in *Chambre* und *Cabinet* vermittelt sich zudem die Bemühung um eine homogene Wirkung der Raumfolge, die sich in ihrer Exklusivität ohne Zweifel auch an eine zu empfangende Öffentlichkeit richtete.

5.2 Das Appartement von Nicolas Fouquet

Das Appartement von Nicolas Fouquet lag zur weniger prestigeträchtigen Hofseite und war nicht in einer *Enfilade* angeordnet. In der *Antichambre* wurde 1661 und 1665 eine schlichte Möblierung inventarisiert, die jedoch mit einer hohen Anzahl an Sitzmöbeln

779 Vgl. Charles Le Brun/François Francart I., Deckenentwurf für die *Antichambre* des Dauphins im Palais des Tuileries (1666), Nationalmuseum Stockholm, NMH CC 40, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=141798&viewType=detailView> [25.2.2021].

780 Vgl. den Brief vom 17. August 1981 von Oreste Binenbaum an Jean Feray, Archiv der Monument historiques, 1999/008/0117.

781 Vgl. S. 351 in der vorliegenden Arbeit.

782 Vgl. den Kostenvoranschlag von Pincherit vom 24. Juli 1982, *Restauration de lambris anciens*, angenommen am 17. Januar 1983, Archiv der Monuments historiques, 0081/077/0049.

5.2 Das Appartement von Nicolas Fouquet

auf die Funktion des Raumes als Vor- und Warteraum verweist und darin eine Nutzung in öffentlich-repräsentativem Rahmen bestätigt. Im Einzelnen genannt werden zwölf *chaises* für 36 livres und zwölf *perroquets* für 24 livres, einheitlich mit *moquette* bezogen sowie ein Holztisch und ein einfaches Bett.⁷⁸³ Tapissereien werden nicht aufgeführt, sondern befanden sich offensichtlich in den *Garde-meubles*. 1983 wurde der Raum einer umfassenden Restaurierung unterzogen, im Zuge derer ein Teil der im 18. Jahrhundert eingezogenen Trennwände entfernt wurde. Nähere Aufmerksamkeit wurde den Vertäfelungen zuteil, die in das 17. Jahrhundert datiert werden konnten, jedoch im 18. Jahrhundert weitreichend ergänzt wurden. Aufgrund fehlender Quellen zum originalen Zustand verzichtete man in der Restaurierung bewusst auf figürliche Motive.⁷⁸⁴

Während eine *Chambre* und ein *Cabinet* zur Hofseite nicht möbliert waren, hatte eine weitere *Chambre* mit Fenstern zu den seitlichen Parterres und einer Tür zum Gang eine aufwendige Möblierung erhalten und ist zudem, neben dem *Cabinet* von Madame Fouquet, der einzige Raum im Obergeschoss mit einer in Teilen erhaltenen wandfesten Ausstattung. Das Deckengemälde wurde 1981 von Oreste Binenbaum restauriert und eine von Jean-Baptiste Berthier eingezogene Trennwand entfernt, um den Raum in seiner ursprünglichen Form wiederherzustellen.⁷⁸⁵ Der umlaufende *lambris bas*, der heute auf hellem Grund Grotteskenmotive und Fouquets Chiffre zeigt, wurde auf Basis der wenigen vor Ort vorgefundenen Paneele ergänzt und restauriert, repräsentiert somit größtenteils nicht den originalen Zustand. Das Inventar (1661) und das *Récolement* (1665) nennen in der *Chambre* einen großen Teppich für 20 livres, ein aufwendiges Bett mit Gold- und Silberstickereien und passenden vier *fauteuils* und sieben *chaises* für insgesamt 600 livres sowie einen Tisch mit persischem *tapis* für zusammen 34 livres.⁷⁸⁶ Ein 1661 inventarisierte Spiegel ist 1665 nicht mehr auffindbar; ein kleiner Lüster wurde gemeinsam mit den anderen Lüstern im Schloss geschätzt.⁷⁸⁷ Hervorzuheben ist eine sechsteilige Tapisserieserie *haute lisse, rehaussée d'or* mit den zwölf Monaten, deren Motive auf Lucas van Leyden zurückgehen. 1665 wurde die Serie auf 3.000 livres geschätzt und ist damit zu den hochpreisigeren Tapissereien in Fouquets

783 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 129r; *Récolement* des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 38r. Mit einer *chaise percée* und Kaminutensilien erreichen die Objekte in der Antichambre die Gesamtsumme von geringen 89 livres.

784 Vgl. den Bericht aus dem Jahr 1984 von Olivier de Bergevin, Archiv der Monuments historiques, 0081/077/0049.

785 Vgl. einen Brief an Oreste Binenbaum vom 17. Juni 1981, Archiv der Monuments historiques, 1999/008/0117.

786 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 129r–129v; *Récolement* des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 38v.

787 Vgl. *Récolement* des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 38v. Unter den Lüstern ist jener aus Fouquets *Chambre* nicht eindeutig zuzuordnen; es könnte sich um einen vierarmigen Lüster für 30 livres handeln, der in der »chambre de la lingerye« genannt wird (fol. 26v).

Besitz zu zählen.⁷⁸⁸ Erwartungsgemäß wurde sie 1668 für den König erworben.⁷⁸⁹ Insgesamt bewegt sich der Wert der mobilen Ausstattung in der *Chambre* im zeitgenössischen Vergleich auf hohem Niveau und erreicht, auch ohne die Schätzwerte von Spiegel und Lüster, 3.658 livres.

Die Flachdecke ist über einen mit Ornamenten verzierten Balken in einen Hauptraum und einen nur angedeuteten Alkoven⁷⁹⁰ unterteilt. Die Decke des »Haupttraumes« illusioniert gemalte Stuckrahmen und dazwischen platzierte Medaillons und Tafelbilder. Das Zentrum bildet ein ovales Bildfeld, das in leichter Untersicht eine Himmelszenerie mit einem davor schwebenden Apoll zeigt. Eingefasst wird das Zentralbild von einem zweiten rechteckigen Rahmen mit Eckeinzügen; dazwischen gehen goldene Lorbeerzweige von Köchern aus, hiermit Attribute Apolls aufgreifend. Vier polychrome Bildfelder auf Goldgrund flankieren das zentrale Bildfeld, während die Ecken illusionierte Reliefs mit ovalen *Grisaille*-Medaillons mit den vier Elementen zeigen,⁷⁹¹ gerahmt von aus Akanthusvolten wachsenden Sphinxen. Die figürlichen Szenen an den Seiten sind als gerahmte Tafelbilder fingiert und zeigen Episoden um Diana und Apoll: An den Längsseiten sind Diana und Aktäon sowie Diana und Callisto, an den Schmalseiten Apoll und Marsyas sowie Apoll, der die Schlange Python tötet, erkennbar.

Die teils in der Forschung aufgegriffene These, Jean Cotelle sei als verantwortlicher Künstler hinter der Decke zu sehen, entbehrt einer überzeugenden Quelle. Wahrscheinlicher erscheint eine Ausführung durch einen oder mehrere Künstler aus Le Brun's weiterem Umkreis, ohne dass Le Brun selbst umfassend involviert gewesen sein muss. Wie bereits das Dekorationssystem im *Cabinet* von Madame Fouquet, kann auch jenes in Fouquets *Chambre* in die Nähe der etwas späteren Atelierentwürfe für das Palais des Tuileries gerückt werden. Insbesondere zu zwei Deckenentwürfen aus dem Jahr 1666 lassen sich Parallelen in dem geometrisch aufeinander abgestimmten Rahmensystem, dem kleinen Bildfeld im Zentrum und einzelnen dekorativen Motiven erkennen.⁷⁹² Das

788 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 129r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 38v. Eine fünfteilige Kopie der Serie hängt heute wieder in der *Chambre*. Sie umfasst die Monate Januar, August, November, April und eine Tapiserie *d'entre-fenêtres* und stimmt damit nicht ganz mit Fouquets Version überein.

789 Vgl. zu dieser Tapisserieserie der sogenannten *Mois Lucas* näher S. 391 in der vorliegenden Arbeit.

790 Der nur in der Decke angedeutete Alkoven wird von dem Schlosser Louis Hanicle mehrfach als solcher bezeichnet. Vgl. *Mémoire des ouvrages de serrurerie faitz et fournis pour le chasteau de Vaux-le-Vicomte par Louis Hanicle, maistre serrurier à Paris*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VI, S. 210, 212.

791 Im Einzelnen: Kybele oder die Erde, Jupiter oder das Feuer, Neptun oder das Wasser und Juno oder die Luft.

792 Vgl. Charles Le Brun/François Francart I, Deckenentwurf für die Antichambre des Königs im Palais des Tuileries (1666), Nationalmuseum Stockholm, NMH CC 41, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=143451&viewType=detailView> [25.2.2021]; Deckenentwurf für die *Chambre* des Königs im Palais des Tuileries (1666), Nationalmuseum Stockholm, NMH CC 47, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=141797&viewType=detailView> [25.2.2021].

5.2 Das Appartement von Nicolas Fouquet

künstlerische Niveau des Deckengemäldes steht deutlich hinter jenem der Decken im Erdgeschoss zurück. Trotz fingierter Architektur wird eine nur geringe illusionistische Wirkung erreicht, finden sich keine vergleichbare motivische Vielfalt und feinen Abstufungen fingierter Materialien, und wurde gänzlich auf im »realen« Raum platzierte größere Figuren verzichtet, zugunsten einfacher kleinfigürlicher Szenen oder monochromer Darstellungen. Der fliegende Apoll im zentralen Bildfeld wirkt in seiner Einnahme der ganzen Bildbreite und der Ausrichtung auf eine Ansichtsseite ungeschickt platziert. An der Decke des angedeuteten Alkovens ist eine Kuppel mit goldenen Rosetten, Kassettierung und Fouquets Monogramm im Zentrum illusioniert. Beidseitig erscheinen Allegorien von Morgenröte und Abenddämmerung in *quadri riportati* auf Goldgrund, die thematisch auf ein dort aufgestelltes Bett Bezug nehmen konnten.

Die beiden funktional nicht eindeutig bestimmbar Apartments auf der anderen Seite der Kuppel waren ebenfalls vollständig möbliert, teils mit überraschend hoch geschätzten Einzelobjekten. Zur Hofseite lagen die beiden vermutlich von einem Bruder Fouquets genutzten Räume. In der Antichambre wurden 24 *chaises de moquette* für 75 livres und eine achteilige Tapisserieserie für 1.800 livres inventarisiert, hinter der sich der sogenannte *Gideon-Zyklus* und damit eine überaus bekannte, ursprünglich für Philipp den Guten entworfene Serie verbirgt.⁷⁹³ In den Inventaren genannt werden außerdem ein Tisch mit türkischem *tapis de table* und Kaminutensilien für geringe 13 livres.⁷⁹⁴ Die anschließende Chambre, für die ein Alkoven erwähnt wird, besaß eine relativ dichte Möblierung mit einem aufwendigen Bett mit roten Stoffen und Goldstickereien sowie fünf passenden *fauteuils* für insgesamt 800 livres, hiermit das Bett in Fouquets Chambre um immerhin 200 livres übertreffend. Zwei weitere *fauteuils*, mit drei Sonnenschirmen auf 20 livres geschätzt, sowie vier (farblich nicht zusammenpassende) *carreaux* und vier *chaises* für ebenfalls 20 livres komplettierten die Sitzgelegenheiten. Eine siebenteilige Tapisserieserie flämischen Ursprungs wird mit 400 livres angegeben; weitere Gegenstände – hierunter ein Spiegel, zwei *guéridons* und zwei Tische mit *tapis de table* – bleiben unter 50 livres.⁷⁹⁵ Zusätzliche Möbel befanden sich in einer angrenzenden Garderobe.⁷⁹⁶ Zum Hof lag schließlich das erwähnte, temporär von Nicolas Fouquet beanspruchte Cabinet, das ebenfalls dicht möbliert war, wobei

793 Vgl. zu dieser Tapisserieserie näher S. 392 in der vorliegenden Arbeit.

794 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 130v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 39v. Die Möblierung erreicht insgesamt einen Wert von 1.888 livres.

795 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 130v–131r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 39v–40v. Die Möblierung erreicht insgesamt einen Wert von 1.287 livres.

796 Genannt werden eine dreiteilige Tapiserie aus Rouen, ein einfaches Bett, zwei *chaises*, ein Tisch (1661 ohne, 1665 mit *tapis de table*), ein beschädigter kleiner Spiegel und eine *chaise percée* für insgesamt 58 livres. Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 131r–131v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 40v.

ein Bett mit zwei passenden *fauteuils* und einem *siège pliant* auf immerhin 300 livres geschätzt wurde. Die Erwähnung eines abschließbaren *écritoire* lässt auf eine alltägliche Nutzung als Arbeitsort schließen.⁷⁹⁷

Die als Enfilade konzipierten Räume zum Garten mit ihren Garderoben zeigen 1661 noch allesamt eine vorübergehende Nutzung. In der offenbar provisorisch in drei Räume unterteilten Antichambre neben der Kuppel hatte sich Le Brun eingerichtet, während die anschließende Chambre 1661 noch als Gardemeuble, unter anderem für die *coffres forts* und das Tafelsilber, diente. Der Verwalter d'Angeville bewohnte 1661 den Raum am Endpunkt der Enfilade, wird jedoch 1665 nicht mehr erwähnt.⁷⁹⁸ Zu einer festen Ausstattung dieser Räume sind keine Quellen überliefert, so dass ihre langfristige Bestimmung unklar bleiben muss. Eventuell sollten die vagen funktionalen Festschreibungen und hiermit möglichen anlassbezogenen Nutzungen vorerst so beibehalten werden.

797 Vier weitere *fauteuils* und drei *chaises* passten stofflich zu einer Tapiserie; genannt werden zudem zwei Tische mit *tapis de table* sowie Kaminutensilien. Insgesamt ergibt sich ein Wert von 348 livres, 20 sols. In der zugehörigen Garderobe wurden eine Tapisserieserie aus Rouen, ein weiteres Bett mit vier *chaises*, zwei Tische mit einem *tapis de table*, ein Spiegel und Kaminutensilien für geringe 75 livres inventarisiert. Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 131v–132r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 40v–41r.

798 Vgl. zu den Möblierungen der genannten Räume zum Garten Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 132r–133v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 41r–42r. Zu den in Le Bruns Räumen inventarisierten Gemälden und den Hypothesen zu ihrem Aufbewahrungsort und ihrer weiteren Bestimmung siehe insbesondere Terreaux 2015, S. 68–70.

TEIL IV
MÖBLIERUNG UND TEXTILE AUSSTATTUNG

1 DIE INVENTARISIERUNGEN VON VAUX-LE-VICOMTE UND IHRE BEWERTUNG

Das kunsthistorische Interesse an mobilen Ausstattungen von Landschlössern im französischen 17. Jahrhundert begrenzte sich bislang auf die isolierte Betrachtung einzelner Fallbeispiele, ohne dass eine überblickende und vergleichende Untersuchung unternommen wurde. Erfolgte bereits eine umfassende Auswertung der Inventare der wichtigsten Pariser Hôtels particuliers des Jahrhunderts,¹ liegen die Möblierungen der Schlösser und Maisons de plaisance im Umland weitgehend im Dunkeln und fanden die zugehörigen, überwiegend nicht oder nur in Teilen transkribierten Inventare mehrheitlich nicht die ihnen gebührende Aufmerksamkeit. Ihre Bewertung erweist sich als schwierig, insbesondere aufgrund der meist temporären Nutzung der Landschlösser und einer damit einhergehenden anlassbezogenen Möblierung, die einem steten Wandel unterworfen war und sich an Kriterien wie Jahreszeit, Geschmacksverständnis oder punktuellen Ereignissen orientierte. Ist bereits in einem Pariser Hôtel particulier von einer hohen Bereitschaft zur Umgestaltung auszugehen,² stellt diese in einem Landschloss geradezu eine Selbstverständlichkeit dar, von der zeitgenössische Berichte Zeugnis ablegen.³ Teils ausgefeilte Bezüge zwischen mobiler und wandfester Raumausstattung, Verbindungen zu den jeweiligen räumlichen Funktionen sowie Bemühungen um Einheitlichkeit lassen sich dennoch beobachten und unterstreichen die Bedeutung der Möblierungen für das Verständnis von Raumausstattungen der Zeit.

Vaux-le-Vicomte liefert in diesem Kontext ein aussagekräftiges Beispiel. Bedingt durch die plötzliche Verhaftung Fouquets und unmittelbare Versiegelung seiner Anwesen nur etwa drei Wochen nach dem großen Empfang von König und Hof am 17. August 1661 wurde in den Inventaren ein wesentlicher, generell ephemerer Moment festgehalten: Die mobile Ausstattung entspricht – so ist zu vermuten – dem Zustand zum Zeitpunkt des festlichen Ereignisses, jenem Augenblick, dem für das Landschloss sinnstiftende Bedeutung zukommt. Fouquet selbst bestätigte in seiner Verteidigungsschrift

-
- 1 Vgl. Courtin 2011a. Die von Nicolas Courtin ausgewerteten Inventare wurden vom Autor in Original und Transkription online publiziert (Courtin 2011b), siehe <http://www.centrechastel.paris-sorbonne.fr/page/corpus-des-hotels-parisiens-du-xviiie-siecle-inventaires-apres-deces-de-24-hotels> [25.2.2021].
 - 2 Vgl. Courtin 2011a, S. 164. Courtin spricht in diesem Zusammenhang treffend von einer »hésitation entre un désir d'unité et une volonté de changement.«
 - 3 Ein Teil der Möbel wurde bei einem Besuch des Landschlusses üblicherweise mitgebracht. Vgl. bspw. die Aussagen der Grande Mademoiselle zu ihrem verspätet in Saint-Fargeau eintreffenden Bett, in: Montpensier 2007, Bd. II, S. 237. Siehe auch Courtin 2011a, S. 152. François-Nicolas Baudot Dubuisson-Aubenay erwähnt im Zuge der Abreise des Hofes im Januar 1649 nach Saint-Germain »trois charrettes, chargée de meubles, lits, tapisseries, linge habits et vaisselle d'argent«, zit. nach Chérueil 1858, Bd. I, S. 196.

1 Die Inventarisierungen von Vaux-le-Vicomte und ihre Bewertung

die ereignisbezogene Ausstattung mit dem Hinweis auf die zahlreichen Objekte, die er aus Saint-Mandé und Paris anlässlich des königlichen Empfangs nach Vaux-le-Vicomte hatte bringen lassen.⁴ Dennoch ist anzunehmen, dass in Vaux-le-Vicomte langfristig eine zumindest in Teilen dauerhafte Möblierung und Ausstattung mit prestigereichen Kunstobjekten vorgesehen war. Der unfertige Zustand des Schlosses führte im August 1661 vermutlich zu einer übereilten Möblierung, mit der sich Fouquet um Angemessenheit für den königlichen Gast bemühte und aus seinem Besitz das Äußerste seiner Möglichkeiten präsentierte.⁵ Die in Vaux-le-Vicomte inventarisierten Objekte geben insofern auch generellen Aufschluss zu Fouquets Besitztümern.

Nach Fouquets Verhaftung am 5. September 1661 wurde Vaux-le-Vicomte am 7. September versiegelt und mit der Inventarisierung am Mittwoch, den 14. September 1661 begonnen. Zuständig war eine Kommission von Conseillers du roi, zu der Jean d'Estempes, François de Vertamont, Jacques Paget und Pierre d'Albertas gehörten. Die erste Inventarisierung von 1661⁶ erfolgte – ohne Angabe von Schätzwerten – teils unter Führung von Charles de Margotière, der seit 1658 die Funktion des Concierge innehatte. Ein Großteil der Einrichtungsgegenstände befand sich in den Garde-meubles. Neben den noch zu vollendenden Deckenarbeiten, die in Vaux-le-Vicomte beispielsweise eine Möblierung von königlichem Appartement und Grand Salon aufgrund der notwendigen Gerüste nicht erlaubten, entsprach dies einer üblichen Praxis, die der Schonung hochwertiger Objekte und der variablen Möblierung diente. Eine Beurteilung eventueller Bezüge zwischen Raumfunktion, wandfester Ausstattung und Mobiliar wird dadurch erheblich erschwert.

Im Hinblick auf die anstehenden Versteigerungen⁷ fand im Juli 1665 eine erneute Begehung des Schlosses statt, um das erste Inventar von 1661 um die Schätzwerte zu ergänzen.⁸ Verantwortlich war nun Alphonse de la Baulme, Conseiller du roi im Parlament von Grenoble und Commissaire de la chambre de justice, der von weiteren Mitgliedern der Kommission und fachlichen Experten begleitet wurde; auch Vertreter von Fouquets Gläubigern sowie seiner minderjährigen Kinder waren anwesend. Die Führung durch die Räumlichkeiten übernahm Matthieu Dangeville,⁹ unter dessen Aufsicht das Schloss inzwischen stand. Seit der ersten Inventarisierung 1661 waren offenbar zahlreiche Objekte entwendet worden, worauf ab 1663 sowohl Nicolas Fouquet als

4 Vgl. S. 76 in der vorliegenden Arbeit.

5 Diese Vermutung lässt sich bedauerlicherweise nicht präzisieren, da insbesondere das Inventar zum Mobiliar in Fouquets Anwesen in Saint-Mandé fehlt.

6 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 106r–150r.

7 Zu den Versteigerungen von Fouquets Besitz vgl. Bonnaffé 1882, S. 48; Terreaux 2015, S. 82–83.

8 Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 1r–57r.

9 Matthieu Dangeville war »exempt des gardes du corps du roy, puis escuier, seigneur de Pressy Nostre-Dame (Aube), escuier du roy dans sa grande escurie, capitaine exempt des gardes, servant près la reyne mère, commandant pour Sa Majesté au château de Vaux-le-Vicomte.« Grévy 1861, S. 21.

1 Die Inventarisierungen von Vaux-le-Vicomte und ihre Bewertung

auch Madame Fouquet hinwiesen und die *gardes* der Anwesen verantwortlich machten; wiederholt wird explizit auch Dangeville genannt. Madame Fouquet wandte sich mit entsprechenden Vorwürfen 1664 sogar an den König selbst.¹⁰

Noch vor der eigentlichen Begehung wurde im Récolement (1665) auf den »*valeur considérable*«¹¹ der Objekte hingewiesen, was der Erwartung einer Möblierung entspricht, die mit Aufwand und künstlerischem Wert der Schlossanlage sowie Fouquets hohen Ambitionen konform geht. Einer konkreten Überprüfung wurde diese Annahme bislang nicht unterzogen, weshalb der Vergleich mit den mobilen Ausstattungen anderer zeitgenössischer Landschlösser und *Hôtels particuliers* besonders relevant erscheint. Weitere Inventare hinzuzuziehen verspricht zudem, gerade auch im Vergleich zu den in Paris üblichen Möblierungspraktiken, grundlegenden Erkenntnisgewinn zu den Repräsentationsformen des neuen Adels in der Île-de-France. Neben Vaux-le-Vicomte sollen dafür die Nachlassinventare von Claude de Bullion (Wideville, 1641), Catherine Lybault (Le Raincy, 1653), Jacques Bordier (Le Raincy, 1660) und René de Longueil (Maisons, 1677) einbezogen werden.¹² Gewählt wurden damit ausnahmslos Schlossbauten, mit deren Errichtung sich ein ähnlicher Anspruch und vergleichbare Intentionen wie in Vaux-le-Vicomte verbanden. Ihre Besitzer zählten zu den vermögendsten und einflussreichsten Personen des Pariser Robe- und Finanzmilieus, die ihrem Status über Ländereien und *Hôtels particuliers* Ausdruck verliehen und zugleich ein offenkundiges Interesse an einer herausgehobenen künstlerischen Gestaltung ihrer Anwesen zeigten. In vergleichender Perspektive sollen über das Fallbeispiel Vaux-le-Vicomte hinaus die Möblierungen der Anwesen auf dem Land sowohl anhand von prestigereichen Objekttypen als auch mit Blick auf die Gesamtheit der Ausstattungen analysiert werden.

Bezüglich dieser methodischen Vorgehensweise bleibt vorab zu klären, inwiefern die Schätzwerte vergleichbar sind, die in den von 1641 bis 1677 datierenden Inventaren genannt werden. Es stellt sich die Frage nach eventuellen Wertschwankungen, die in dem hier relevanten Zeitraum bedingt durch Inflation oder Deflation aufgetreten sein konnten. Abhilfe schaffen kann eine Übersicht über die Entwicklung der *livre tournois* unter Hinzuziehung des Deflationskoeffizienten, wie sie – auf Basis der grundlegenden Tabelle von Natalis de Wailly¹³ – bei Torsten Fischer zu finden ist:¹⁴ Demnach zeigt die *livre tournois* im hier interessierenden Zeitraum eine relativ hohe Stabilität; erst Ende

10 Vgl. näher Terreaux 2015, S. 73–75.

11 Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 1r.

12 Vgl. zu den Inventaren die Angaben in der folgenden Übersicht der vergleichend einbezogenen Schlossbauten (S. 381–382).

13 Im *Mémoire sur les variations de la livre tournois* von de Wailly wird unter anderem über die Wertschwankungen der *monnaie tournois* der Deflationskoeffizient in verschiedenen Phasen des französischen Ancien Régime definiert. Vgl. Wailly 1857.

14 Vgl. Fischer 2006, S. 19.

1 Die Inventarisierungen von Vaux-le-Vicomte und ihre Bewertung

des 17. und insbesondere im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts kommt es zu starken Schwankungen. Eine Gegenüberstellung der Schätzwerte erlaubt somit einen aussagekräftigen Vergleich, wobei die Auswertungen von Inventaren grundsätzlich mit einigen Schwierigkeiten verbunden sind. Dazu zählen teils unerklärlich hohe Wertschwankungen von vergleichbaren Objekten, demselben Objekt in verschiedenen Inventarisierungen oder von Schätzungen im Verhältnis zum tatsächlich erzielten Verkaufswert.¹⁵ Weiterhin können unleserliche Zahlen oder abweichende Angaben der Schätzwerte in Buchstaben und Ziffern eine präzise Beurteilung erschweren. Hinzu kommen gänzlich fehlende Schätzwerte oder zusammenfassende Schätzungen mehrerer Objekte; auch lassen sich manche in den Inventaren genannte Räume nicht eindeutig lokalisieren und einer bestimmten Raumfolge zuordnen. Hieraus teils resultierende Ungenauigkeiten sind jedoch bezogen auf die untersuchten Inventare als geringfügig einzuschätzen und beeinträchtigen nicht den Erkenntniswert einer vergleichenden Betrachtung.

Unter den vergleichend einbezogenen Maisons de plaisance ist das Schloss Wideville, erbaut von 1580 bis 1584 für Benoît Milon und 1630 von Claude de Bullion erworben.¹⁶ Ursprünglich einer in Mâcon ansässigen bürgerlichen Kaufmannsfamilie entstammend, hatte erst Bullions Vater über den Erwerb verschiedener Ämter in Paris und der lukrativen Heirat mit Charlotte de Lamoignon, Tochter aus einer Robe-Familie, einen beachtlichen sozialen Aufstieg vollzogen, den sein Sohn fortsetzte. Die schnelle Karriere Claude de Bullions, befördert durch ein großes Netzwerk im Robe- und Finanz-Milieu sowie eine gewinnbringende Heirat mit Angélique Faure, brachte ihn bis zum Amt der Surintendance des finances, das er unter Ludwig XIII. von 1632 bis 1640 bekleidete. Der Erwerb des Schlosses von Wideville steht im Kontext seines insbesondere seit 1628 schnell wachsenden Vermögens, das Bullion auch in zahlreiche Ländereien im Pariser Umland investierte. Wideville sollte offensichtlich als Maison de plaisance und königlicher Empfangsort fungieren, wofür die geographische Lage des Schlosses zwischen den drei für die Jagd beliebten Wäldern von Marly, Saint-Germain-en-Laye und Alluets ideale Voraussetzungen bot. Tatsächlich besuchte Ludwig XIII. Wideville mehrfach. In den Jahren bis zu seinem Tod 1641 initiierte Claude de Bullion in Wideville weitreichende bauliche Erweiterungen, Umbauten und Neugestaltungen insbesondere

15 Schnapper verweist auf teils nicht nachvollziehbare Wertangaben, fehlende Quellen zum Verhältnis von Schätzwert und dem Ergebnis eines Verkaufs sowie die oft schwer interpretierbaren Unvollständigkeiten in der Beschreibung der Objekte. Teils erscheinen in erneuten Inventarisierungen Objekte mit bis zu zehnfacher Wertsteigerung. Vgl. Schnapper 1994, S. 13–17.

16 Vgl. für eine Ansicht der Gartenseite des Schlosses die Photographie von Jean-Bernard Vialles, 1991, POP, Réf. IVR11_19917800319XA, https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/IVR11_19917800319XA [25.2.2021]. Aus dem 17. Jahrhundert haben sich keine Pläne erhalten. Für einen im 19. Jahrhundert entstandenen Grundriss des Erdgeschosses, der vermutlich in etwa die originale Raumdistribution wiedergibt, vgl. den digitalisierten Plan auf POP, Réf. IVR11_19917800058X, https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/IVR11_19917800058X [25.2.2021].

im Garten und in den Innenräumen, die einem hohen Anspruchsniveau folgten. Davon zeugen die Höhe der investierten Summen und die Wahl hochkarätiger Künstler, zu denen Simon Vouet, Jacques Sarazin und Philippe de Buyster zählten. Das Schloss, heute in Privatbesitz, hat sich erhalten; der Zustand des 17. Jahrhunderts erfuhr indes insbesondere im 18. und 19. Jahrhundert maßgebliche Veränderungen.¹⁷ Im Folgenden wird das Nachlassinventar von Claude de Bullion aus dem Jahr 1641 verwendet.¹⁸

Vergleichend betrachtet wird außerdem das im Auftrag von René de Longueil erbaute Schloss Maisons, heute bekannt als Maisons-Laffitte. Longueil entstammte der Noblesse de robe und erbt im Jahr 1629 von seinem Vater die *Seigneurie de Maisons*, westlich von Paris am linken Ufer der Seine und unweit des königlichen Waldes von Saint-Germain-en-Laye gelegen. François Mansart errichtete dort 1632 bis 1651 ein Schloss,¹⁹ dessen Anspruch und Bauaufgabe wesentlich von dem erhofften Empfang des Königs geprägt wurden. Ab 1642 hatte René de Longueil das Amt eines *Président à mortier* am Parlament von Paris inne und war für einen kurzen Zeitraum 1650/51 *Surintendant des finances*. Auf diesem Höhepunkt seines Werdegangs besuchte Ludwig XIV. im April 1651 Schloss Maisons. Im Zuge der Fronde verlor Longueil, der an dem 1652 von Gaston d'Orléans angeführten Staatsstreich teilnahm, die Gunst des Königs, wurde jedoch 1656 rehabilitiert und die *Seigneurie Maisons* zum Marquisat erhoben. Es begann eine zweite Bauphase, in der die Stallungen als Ausdruck der vorhergegangenen Rangerhöhung hinzugefügt wurden. Jacques Sarazin mit seiner Werkstatt schuf die Fassadenskulptur, während erhaltene Malereien im Innenraum Michel Corneille dem Älteren zugeschrieben werden. Ab 1732 wechselte das Schloss mehrfach seine Besitzer, die teils weitreichende Umgestaltungen initiierten. Heute ist lediglich das Schlossgebäude und ein Teil der es umgebenden Trockengräben erhalten, während der Garten ab dem 19. Jahrhundert größtenteils parzelliert und bebaut wurde.²⁰ Das

17 Mehrere Dokumente zu Bullions Bau- und Ausstattungsvorhaben wurden bei Plancouard 1912, Charageat 1934 und Charageat 1936 publiziert. Zu Architektur und Entstehungsgeschichte siehe insbesondere Grodecki 1978, zur Rolle von Simon Vouet Brejon de Lavergnée 2003, zu den Gartenskulpturen Moureyre 2007. Claude de Bullions Werdegang und die Zusammensetzung seines Vermögens wurden detailliert untersucht bei Labatut 1963 sowie Le Guillou 2001.

18 Vgl. Nachlassinventar von Claude de Bullion 1641, Arch. nat., Min. centr., LI, 259. Dem Inventar wurde nachträglich eine Seitenzählung hinzugefügt, die in der vorliegenden Arbeit zitiert wird.

19 Vgl. die Ansichten von Hof- und Gartenfassade sowie den Grundriss des Schlosses von Jean Marot, publiziert im sogenannten *Petit Marot*, vgl. Marot (Petit Marot), fol. 36r, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10403180/f84.item> [Hofansicht]; Marot (Petit Marot), fol. 38r, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10403180/f88.item> [Gartenansicht]; Marot (Petit Marot), fol. 34r, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10403180/f80.item> [Grundriss]. Für eine aktuelle Ansicht siehe die Photographie von Franck Genestoux, POP, Réf. AP80L040900, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP80L040900> [25.2.2021].

20 Zu Architektur und Gesamtanlage von Schloss Maisons vgl. insbesondere Babelon/Mignot 1998, S. 23–91; Cueille 1999; Rath 2011; zur Innenausstattung vgl. Brejon de Lavergnée 2002; zur Fassadenskulptur Moureyre 1996.

1 Die Inventarisierungen von Vaux-le-Vicomte und ihre Bewertung

Nachlassinventar von René de Longueil aus dem Jahr 1677²¹ liegt in einer unveröffentlichten Transkription von Pierre-Yves Louis vor, die in der vorliegenden Arbeit verwendet wird.²²

Schließlich wird im Folgenden die mobile Ausstattung des Schlosses Le Raincy berücksichtigt. 1639 erwarb Jacques Bordier im Nordosten von Paris die *terre du Raincy* und gab 1643 den Auftrag für einen Schlossbau²³ an Louis Le Vau; wichtigster Bauunternehmer wurde Michel Villedo. Bordier, Sohn eines Kerzenziehers (*chandelier*) an der Pariser Place Maubert, hatte 1614 die aus einer wohlhabenden Notar-Familie stammende Catherine Lybault geheiratet und über den Kauf mehrerer Ämter einen schnellen Aufstieg im Staatsdienst vollzogen, insbesondere ab 1635 über das Amt eines *Secrétaire du conseil d'État et des finances*. Für das aufwendige Anwesen in Le Raincy, 1648 größtenteils beendet, beschäftigte Bordier neben Le Vau auch André Le Nôtre für den Garten, François Perrier und Gérard Van Opstal für die Innendekoration sowie Philippe de Buyster für einzelne Skulpturarbeiten. Im Sommer 1648 wurden mehrere größere Empfänge ausgerichtet, so auch im August für Ludwig XIV., der in einem Abstand von drei Wochen zwei Mal in Le Raincy zu Gast war. Die Strategie, auch auf diesem Wege der eigenen Karriere Vorschub zu leisten, ging für Bordier auf: Ein Jahr später erhielt er das Amt eines *Intendant des finances*, das er bis zu seinem Tod 1660 ausüben sollte. Nach zahlreichen Besitzerwechseln wurde das Schloss zu Beginn des 19. Jahrhunderts nahezu vollständig zerstört.²⁴ Zu Le Raincy liegen zwei für die vorliegende Untersuchung relevante Inventare vor: 1653 wurde anlässlich des Todes von Bordiers Ehefrau Catherine Lybault ein Inventar der im Schloss vorgefundenen Objekte erstellt;²⁵ 1660 schließlich erfolgte nach dem Tod von Jacques Bordier eine erneute Inventarisierung des Mobiliars.²⁶

21 Vgl. Nachlassinventar von René de Longueil 1677, Arch. nat., Min. centr., CXII, 168.

22 Die Autorin dankt Dr. Stefan Rath für den Hinweis auf diese Transkription und deren Weitergabe.

23 Vgl. die von Jean Marot nach Israël Silvestre gestochene Hof- und Gartenansicht von Le Raincy, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, L 294 LR/85 Recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020608556>; L 294 LR/86 Recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020608557>, sowie den Grundriss im sogenannten *Petit Marot*, Marot (Petit Marot), fol. 74r, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10403180/f160.item>. Dort finden sich insgesamt fünf Außenansichten des Schlosses (fol. 75r, 76r, 77r, 78r, 79r).

24 Vgl. zum Schlossbau und Werdegang Bordiers insbesondere Cojannot 2012, S. 221–226; zu Bordier als Sammler und der Möblierung von Le Raincy vgl. Moureyre 2013b; zu Philippe de Buyster vgl. Moureyre 2007; zu den Arbeiten von François Perrier im Innenraum vgl. Thuillier 1993.

25 Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109. Das Inventar besitzt eine durchlaufende Nummerierung aus seiner Entstehungszeit. Ende des Jahres 1652 erfolgte die Inventarisierung im Pariser Hôtel particulier, die im Folgenden gesondert zitiert wird.

26 Vgl. Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109. Vermutlich seitens des Archivs wurde dem Inventar nachträglich eine Nummerierung hinzugefügt, die im Folgenden zitiert wird.

2 VORRANG DES TEXTILEN MEDIUMS? FOUQUETS TAPISSERIENBESITZ IN VAUX-LE-VICOMTE

2.1 Funktionen der Tapiserie im Schloss und die Manufaktur in Maincy

In den Inventaren von Vaux-le-Vicomte werden so gut wie keine Stoff- oder Tapetenbelegungen und nur vereinzelt Gemälde genannt. Die Wandflächen scheinen über dem mehrheitlich ausgeführten *lambris bas* nahezu ausschließlich der Tapiserie vorbehalten gewesen zu sein. Dies ist zunächst wenig überraschend, zählte die Tapiserie in der Frühen Neuzeit schließlich zu einem der wichtigsten höfischen Ausstattungsmedien und erfüllte vielfältige Funktionen innerhalb der aristokratischen und herrscherlichen Repräsentation. Als prestigeträchtiges Sammel- und Kunstobjekt war sie Teil ephemerer Dekorationen sowie dauerhafter Ausstattungen, konnte an jeden beliebigen Ort transportiert, an Anlässe angepasst und in diverse räumliche Kontexte integriert werden. Die Tapiserie manifestierte ihre hohe Bedeutung gleichermaßen auf material-ästhetischer, ikonographischer und künstlerischer Ebene. Insbesondere im Falle der gold- und silberdurchwirkten Bildteppiche ließ der materielle Aspekt die Ikonographie oftmals in den Hintergrund treten und trug einer Prachtentfaltung Rechnung, welche die Tapiserie in den Rang eines exklusiven Luxusgegenstands erhob. Den Wert von Gemälden übertrafen Tapisserien nicht selten um ein Vielfaches. Zugleich konnten über mehrteilige figürliche Serien ein umfassendes narratives Programm transportiert und herrscherliche Bildpolitik bedient werden – die oftmals dynastischen und aristokratisch konnotierten Themen ließen die Tapiserie gerade für den Adel zu einem wesentlichen »Bestandteil der höfischen Kommunikation und Träger der Erinnerungskultur«²⁷ werden.²⁸

Ein ausschließlich aristokratisch-herrscherliches Medium war die Tapiserie im 17. Jahrhundert indes längst nicht mehr, da sich im Zuge der Möglichkeiten ihrer mechanischen Reproduzierbarkeit eine auf den freien Markt zielende Massenproduktion entwickelt hatte. Damit wurde die Tapiserie zunehmend einer Standardisierung unterzogen, die im Dienste des Erreichens einer großen Zielgruppe und deren breit gefächerter Interessen stand.²⁹ Diese Entwicklung fand ihren Niederschlag in einer Bemühung um ikonographisch zeitlose Themen und der Tendenz, einst für beispielsweise

²⁷ Franke 2007, S. 188.

²⁸ Vgl. ebd., S. 187–188.

²⁹ Vgl. Brassat 1992, S. 80–81, 101–103.

einen Souverän entstandene Serien neu aufzulegen, dabei personalisierte Elemente wegzulassen und sie so in ein allgemein zugängliches Produkt zu transformieren. Die beabsichtigte »Verhaltenheit der Bildaussage«³⁰ eröffnete auch den neuen Eliten einen umfassenden Zugriff auf die Tapisserie und ermöglichte eine Integration in Sammlungen und Ausstattungsprogramme. In den unterschiedlichsten Zusammenhängen konnte mit der Tapisserie eine situative Sinnstiftung aktiviert werden. »In diesem Sinne«, so Brassat, »war die Tapisserie ein offenes Kunstwerk, das auf die Ergänzung durch den Kontext und das Ereignis angelegt war.«³¹ Fügt man dem die Bedeutung des materiellen Werts und eine Aussagekraft hinsichtlich der Kunstkennerchaft des Sammlers hinzu, verwundert das gesteigerte Interesse der neuen Eliten kaum. Zudem ließen sich prestigereiche Tapisserieserien aufgrund der zahlreichen Wiederauflagen mit den entsprechenden finanziellen Mitteln leicht erwerben und suggerierten über ihre Herkunft eine angestrebte Nähe zu aristokratischer Tradition.³² Schließlich sind die materialbedingten Effekte der Tapisserie – bis hin zu rein praktischen Gründen³³ – nicht zu unterschätzen: Insbesondere die gold- und silberdurchwirkten Serien und das meist lebensgroße Bildpersonal erzielten im Kerzen- und Fackelschein eine beeindruckende Wirkung.³⁴ Ebenso zu betonen sind die prominenten Inszenierungen von luxuriöser und raffinierter Kleidung im textilen Medium, worin sich eine Lebensrealität und Prachtentfaltung spiegelte, deren Bedeutung in der höfischen Lebenswelt beachtlich war.³⁵

Deutete sich bereits an, dass Fouquet im zeitgenössischen Vergleich eine nur durchschnittliche Tapisseriesammlung aufzuweisen hatte, hebt ihn doch ein entscheidender Schachzug unter seinen Zeitgenossen hervor: die Gründung einer eigenen Manufaktur. Im September 1658, als die Arbeiten in Vaux-le-Vicomte bereits in vollem Gange waren, wurde im benachbarten Dorf Maincy in einem ehemaligen Kloster der Carmes de Melun eine Tapisseriemanufaktur mit zwei Ateliers untergebracht.³⁶ Im Mai 1660 erhielt Fouquets Manufaktur die königlichen *lettres patentes*³⁷ und die Erlaubnis einer *haute lisse*-Produktion.³⁸ Mit der Gründung einer privaten Tapisseriemanufaktur

30 Ebd., S. 108.

31 Ebd.

32 Vgl. ebd., S. 135–136.

33 Wandteppiche dienten auch ganz einfach der Wärme- und akkustischen Isolierung. Vgl. ebd., S. 78.

34 Vgl. Franke 2007, S. 189.

35 Vgl. ebd., S. 197–198.

36 Vgl. Kergonan 2000, S. 24–25.

37 Die *lettres patentes* (Archiv in Vaux-le-Vicomte) sind abgedruckt bei Kergonan 2000, *justificative V*, S. 143–149, sowie bei Cordey 1922, S. 47–52.

38 Ludwig XIV. betont in dem Dokument die vorteilhafte Produktion im eigenen Land, erwähnt das saubere Wasser von Maincy und lobt Fouquets Treue und Ergebenheit. Fouquet erhält die Auflage, einen Direktor zu wählen, der nach achtzehn Jahren Direktion in den Adelsstand zu erheben ist. Zudem sollen jedes Jahr zwanzig Lehrlinge für sechs Jahre aufgenommen werden, die anschließend ihre »boutique« ohne ein Meisterstück eröffnen können. Stoffe und Tapisserieserien aus Maincy werden nicht besteuert,

2.1 Funktionen der Tapiserie im Schloss und die Manufaktur in Maincy

verband sich eine Vielzahl von Vorteilen. Zunächst erlaubte sie die Sicherung von Exklusivität. Fouquet besaß die Eigentumsrechte für die in Maincy entstehenden Folgen und konnte sie beliebig oft reproduzieren. Dies war auch deshalb von Bedeutung, weil Fouquet nicht die Mittel besaß, in größerem Stil die Vorlagen einzelner Serien zu erwerben. Die vollständige Kontrolle über den gesamten Herstellungsvorgang brachte langfristig geringere Kosten und Zeitersparnis mit sich, da eine Eigenproduktion wesentlich effektiver war, als es das In-Auftrag-Geben oder Erwerben von Tapisseries sein konnte. Die Produktion der Manufaktur war zunächst ganz auf die Ausstattung von Vaux-le-Vicomte gerichtet, jedoch langfristig darauf angelegt, Fouquet einen Platz unter den großen *curieux* seiner Zeit zu sichern.

In Frankreich findet sich unabhängig vom Königshaus nur ein vergleichbares Unternehmen: Der Duc d'Épernon³⁹ ließ 1632 in seinem Schloss in Cadillac eine private Manufaktur einrichten,⁴⁰ die auf seine zweifelsohne ausgeprägten Bedürfnisse nach prachtvollen Ausstattungsobjekten antwortete. Berichte bezeugen aufwendig möblierte Raumfolgen seines repräsentativen Schlossbaus, wo Heinrich IV. und Ludwig XIII. mehrfach empfangen wurden.⁴¹ Dennoch folgte die Tapisseriesmanufaktur offenkundig wesentlich zurückgenommeneren Ansprüchen als jene Fouquets, produzierte ausschließlich für den Duc selbst und bestand nur fünf Jahre lang bis 1637. Als Vorbilder für Fouquet bedeutsamer erscheinen die großen italienischen Familien und Fürstenhöfe, die sich, beginnend bereits im 15. Jahrhundert mit den Gonzaga in Mantua, um eine eigene Tapiserieproduktion bemühten.⁴² Angesichts des Einflusses, den die repräsentativen Strategien der Barberini auf Fouquet ausübten, muss die Manufakturgründung durch den Kardinalnepoten Papst Urbans VIII., Francesco Barberini, 1627 als wesentlicher Orientierungspunkt hervorgehoben werden. Ebenfalls abseits des päpstlichen Hofes entstanden, bestand und produzierte die Manufaktur bis zu Barberinis Tod.⁴³

Das Potential der Manufaktur in Maincy wurde von Jean-Baptiste Colbert nach Fouquets Sturz schnell erkannt und die Produktion nicht eingestellt. 1662 erfolgte die Übernahme aller Beschäftigten und in Arbeit befindlichen Werke in die gerade erst gegründete Manufaktur der Gobelins, für deren Aufbau Fouquets Manufaktur somit eine

dürfen jedoch nur Gold und Silber aus Paris verarbeiten. Zudem müssen dienstags ein Markt und zweimal jährlich eine Versteigerung stattfinden. Fouquet erhält die Erlaubnis, Wein auszuschenken und Bier zu brauen. Es wurden offenbar bewusst Anleihen bei den *lettres patentes* von König Heinrich IV. genommen, die er 1607 den Manufakturen von Comans und La Planche übergab. Ein Verbot der Imitation der Produkte, die Auflagen bezüglich der Lehrlinge sowie die Genehmigungen bezüglich Bier und Wein finden sich dort in gleicher Weise. Vgl. Kergonan 2000, S. 31–33; Knothe 2016, S. 37–38.

39 Jean Louis de Nogaret de La Valette, Duc d'Épernon, erfolgreicher Militär und Vertrauter Heinrichs III., zählte zu den einflussreichsten Protagonisten der französischen Monarchie im frühen 17. Jahrhundert.

40 Vgl. Braquehaye 1887; Braquehaye 1888, S. 81–85.

41 Erwähnungen von prachtvoll ausgestatteten Räumen finden sich bspw. bei Girard 1663, Bd. II, S. 450–451.

42 Vgl. B. Gady 2010, S. 397; Sandtner 2010, S. 60–69.

43 Vgl. Wassilowsky 2010, S. 180–181.

konstituierende Rolle spielte.⁴⁴ Die Auswertung der Kirchenregister von Maincy durch Eugène Grésy, Théophile Lhuillier und Michel Lucas de Kergonan hat eine Vielzahl von mit der Manufaktur in Verbindung stehenden Namen zu Tage befördert.⁴⁵ Für die Zeit zwischen 1658 und 1661 schätzt Grésy die Zahl der in Maincy tätigen Arbeiter auf etwa 290 – namentlich benannt werden können indes nur neunzehn *tapissiers*, die mehrheitlich aus Brüssel und Enghien stammten, wobei die leitenden Funktionen von Franzosen ausgeübt wurden.⁴⁶ Die zahlreichen *maître tapissiers*, *hauts-lissiers* und *tapissiers* haben kaum Spuren hinterlassen. Mit der Manufakturgründung stieg die Zahl der Anwohner*innen in Maincy sprunghaft an, worauf Fouquet mit der Gründung einer *maison de Charité*, einer Schule und einer Erweiterung der Kirche reagierte.⁴⁷ Charles Le Brun Funktionen in Maincy – ihm wurde lange Zeit die Leitung der Manufaktur zugesprochen – wurden von Bénédicte Gady revidiert: Die Führungsrolle ist vielmehr Jean Valdor zuzuschreiben, der bereits seit 1650 umfassend in die Produktion und den Erwerb von Tapissereien involviert und für zahlreiche bekannte Sammler tätig war.⁴⁸ Mit Le Brun, der die Entwürfe für die Kartons lieferte, formte Valdor offenbar ein effektives Team; auch privat waren die beiden freundschaftlich verbunden. Le Brun Modelle wurden von verschiedenen seiner Assistenten auf die als Vorlage dienenden Kartons übertragen, so nachweislich von Baudren Yvart, Jean Courant und einer der Brüder Lefebvre (Claude oder Jacques).⁴⁹

2.2 Tapissereien in Vaux-le-Vicomte: Beschreibung und Bewertung im zeitgenössischen Kontext

Für eine Bewertung von Fouquets Tapissereienbesitz kann auf einige Dokumente zurückgegriffen werden. Die in Vaux-le-Vicomte aufbewahrten Tapissereien wurden zunächst im Inventar von 1661 erfasst und im Récolement von 1665 erneut beschrieben und geschätzt. Ein offensichtlich unvollständiger, bei Edmond Bonnaffé abgedruckter *État des meubles de l'inventaire de M. Foucquet qui ont été mis à part par le roy*⁵⁰ nennt einige

44 Vgl. Kergonan 2000, S. 34.

45 Vgl. Grésy 1861; Lhuillier 1870; Kergonan 2000, S. 45–62.

46 Vgl. Grésy 1861, S. 18; Kergonan 2000, S. 45–47.

47 Vgl. Kergonan 2000, S. 58–59.

48 Valdor beauftragte bereits 1650 François Bellin mit Kartons, arbeitete 1653 mit Louis Victor de Rochechouart, Comte de Vivonne, und 1654 mit Everhard Jabach zusammen. Unter seiner insgesamt wenig bekannten Kundschaft befand sich 1656 ein »M. Chanu«, bei dem es sich um den ehemaligen schwedischen Botschafter, Financier und Fouquet-nahen Pierre-Hector Chanut, Seigneur de Bisches, handeln könnte, der, so La Fontaine, Louis Le Vau empfohlen haben soll. Dies könnte eventuell auch für Valdor gelten. Vgl. B. Gady 2010, S. 398–399.

49 Vgl. ebd., S. 396, 399.

50 Vgl. *État des meubles 1665*, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 97–98.

2.2 Tapisserien in Vaux-le-Vicomte: Beschreibung und Bewertung

durch Ludwig XIV. erworbene Serien mit ihren Verkaufswerten. Aufschlussreich ist zudem ein Dokument aus dem Jahr 1668 in den *Mélanges Colbert* mit einer Auflistung der für den König erworbenen Objekte, die ab Februar 1666 aus Vaux-le-Vicomte geholt und zunächst im Palais Mazarin zwischengelagert wurden.⁵¹ Das *Inventaire général des meubles de la Couronne*,⁵² in dem die in die Sammlungen des Königs übergegangenen Serien genannt werden, erlaubt es, die Informationen zu Fouquets Tapisserienbesitz weiter zu vervollständigen. Geringfügige Ungenauigkeiten ergeben sich in einzelnen Fällen durch unklare Beschreibungen und Schätzwerte, wenn beispielsweise Tapisserien gemeinsam mit Sitzmöbeln und Betten geschätzt werden oder einzelne, in den verschiedenen Dokumenten genannte Objekte nicht übereinstimmend identifiziert werden können. Die Aussagekraft der ausgewerteten Dokumente zum Tapisserienbestand in Vaux-le-Vicomte wird dadurch jedoch nicht beeinträchtigt.⁵³

So wichtig die Manufakturgründung ist, um Fouquets Anspruch und richtungweisende Form der Kunstproduktion einzuschätzen, für die Bewertung seines Tapisserienbesitzes zum Zeitpunkt seines Sturzes spielt sie eine untergeordnete Rolle. In den drei Jahren ihrer Existenz wurden nur wenige Stücke produziert und waren die ersten Serien, die mehrheitlich auf Entwürfe Le Bruns zurückgingen, noch in der Entstehung begriffen. Hierzu zählte eine begonnene *Histoire de Constantin*: Drei Tapisserien – die Vision, die Taufe und die Schlacht Konstantins gegen Maxentius – sollten in Anlehnung an die in der Sala di Costantino im Vatikan von Giulio Romano vermutlich nach Entwürfen Raffaels ausgeführten Fresken entstehen; Le Brun plante darüber hinaus eine Erweiterung um zwei eigene Entwürfe mit einem Triumph und der Heirat Konstantins. 1661 und 1665 wurden die heute verlorenen Tapisserien mit der Vision sowie der Taufe Konstantins⁵⁴ im Schloss inventarisiert, auf 2.000 livres geschätzt und für dieselbe Summe 1668 vom König erworben. 1661 und 1665 werden die beiden Tapisserien gemeinsam mit einer ebenfalls in Maincy entstandenen *portière* aufgenommen und bleiben ohne nähere Beschreibung.⁵⁵ Erst das *Inventaire général des meubles de la*

51 Vgl. *Bibl. nat., Mél. Colbert*, 280, 1668, fol. 302r–305v. Die Liste enthält einige »[...] meubles qui ont esté acheptez par ordre et pour le service du roy à l’inventaire des meubles du Sr Fouquet, ci-devant surintendant des finances [...]« (fol. 302r). Siehe auch Vittet/Lavergnée 2010, S. 99.

52 Das Inventar, erhalten in zwei originalen Dokumenten (*Mobilier national, Inv. M 259*; *Arch. nat., O¹ 3338*, fol. 120r–122v), wurde bis zum Jahr 1716 im Wortlaut wiedergegeben und umfassend kommentiert in Vittet/Lavergnée 2010. Diese Publikation wird in der vorliegenden Arbeit zitiert.

53 Eine Übersicht mit tabellarischer Auflistung zu Fouquets Tapisserienbesitz findet sich auch im Anhang bei Terreaux 2015, Doc. 49, S. 191–202, sowie bei Howald 2011, S. 238–254. Der bei letzterer (teils mit Schätzwerten) aufgeführte Bestand erweist sich indes als nicht vollständig, insbesondere aufgrund der fehlenden Einbeziehung des Récolement aus dem Jahr 1665 und der Inventare der königlichen Sammlungen.

54 Beide Tapisserien waren nach gemalten Kartons von Jean Courant und einer der Brüder Lefebvre (Claude oder Jacques) entstanden. Vgl. B. Gady 2010, S. 339.

55 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, *Bibl. nat., Ms. Fr. 7620*, fol. 116v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, *Arch. nat., O¹ 1964*, fol. 13r. Im *État des meubles 1665*, *Arch. nat., O¹ 3282 B*,

Couronne präzisiert 1716 ihre Themen und erwähnt eine Fortsetzung der Serie in den Gobelins um drei weitere Bildteppiche.⁵⁶ Der Auftrag ist auch deshalb von besonderem Interesse, da er in zumindest loser Verbindung mit einer bei Guillet und Nivelon überlieferten Begegnung zwischen Le Brun und Mazarin steht. Danach habe letzterer Le Brun aufgefordert, sich über eine eigene Version der Schlacht des Konstantin mit Raffael zu messen.⁵⁷ Letztlich sollte die *Bataille de Constantin* in den Gobelins jedoch nach Raffaels Fresko umgesetzt werden.⁵⁸

Die erwähnte *portière* aus Maincy,⁵⁹ ebenfalls von Le Brun entworfen, war die erste einer geplanten Serie, deren Produktion anschließend in den Gobelins mit elf Stücken fortgesetzt wurde.⁶⁰ Mehrere erhaltene Vorzeichnungen Le Bruns dokumentieren eine Adaption für die neuen Auftraggeber Jean-Baptiste Colbert und das Königshaus.⁶¹

Ebenfalls aus der Manufaktur in Maincy stammte eine fünfteilige Serie von Verdüren mit Landschaftsmotiven von Jacques Fouquières, 1665 auf 1.200 livres geschätzt und mit derselben Summe 1665 im *État des meubles* und in der Liste von 1668 aufgeführt.⁶² Ein Hinweis im königlichen Inventar lässt schließlich auf eine weitere bereits in Maincy entworfene Serie zu Moses schließen, deren Produktion jedoch erst nach Fouquets Sturz in den Gobelins begonnen wurde.⁶³ Beide Serien existieren heute nicht mehr.

in: Bonnaffé 1882, S. 97, erscheinen die beiden Tapissereien zu Konstantin wiederum ohne die *portière*, ebenso im Dokument von 1668. Vgl. Bibl. nat., Mél. Colbert, 280, 1668, fol. 303r–303v.

56 Vgl. Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 107–108.

57 Vgl. Nivelon 2004, S. 266–272; Guillet de Saint-Georges 1854, S. 20. Demnach hatte Mazarin in Vaux-le-Vicomte Le Bruns Zeichnung des Triumphs sowie seine Kopie der Schlacht des Konstantin nach dem Fresko im Vatikan gesehen und Le Brun aufgefordert, über eine eigene Komposition der Schlacht in einen Wettstreit mit Raffael zu treten. Als Mazarin im März 1661 starb, war das Werk nicht vollendet, ist aber über eine Reihe von Zeichnungen, einen Stich Girard Audrans und ein unvollendetes Ölgemälde überliefert. Vgl. B. Gady zu Cat. 90 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 230–231; Fig. 2, S. 36.

58 Vgl. ebd., S. 231.

59 Die *portière* wird gemeinsam mit den beiden Konstantin-Tapissereien inventarisiert und auf 150 livres geschätzt. Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 13r. Im *État des meubles* 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 97, wird die *portière* explizit als solche benannt und wiederum mit 150 livres angegeben.

60 Vgl. Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 109.

61 Vgl. eine Vorzeichnung in der Eremitage, Sankt Petersburg, INV OP-18959, <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/02.+drawings/320456> [25.2.2021], sowie eine weitere in Besançon, INV D 1786, abgebildet in Bremer-David 1997, S. 5. Zur weiteren Entwicklung der *portières* siehe Bremer-David 1997, S. 4–8, sowie I. Pébay-Cottes zu Cat. 93 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 232–235.

62 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 118r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 15v; *État des meubles* 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 97; Bibl. nat., Mél. Colbert, 280, 1668, fol. 303v. Vgl. auch Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 333.

63 Das Inventaire général des meubles de la Couronne 1716 nennt eine in den Gobelins entstandene Serie zu Moses nach Le Bruns Entwürfen. In einem Inventar der Gobelins von 1690 wird indes vermerkt, dass drei Kartons in Maincy von (Claude oder Jacques) Lefebvre gemalt worden seien, weshalb der Ursprung der Entwürfe dort verortet werden kann. Vgl. Vittet/Lavergnée 2010, S. 128.

2.2 Tapisserien in Vaux-le-Vicomte: Beschreibung und Bewertung

Die Produktion der Manufaktur in Maincy befand sich Ende der 1650er Jahre noch in ihren Anfängen, weshalb für die Ausstattung des Schlosses auf erworbene Tapisserien zurückgegriffen wurde. Im Récolement von 1665 werden mindestens 79 Tapisserieserien und Einzelstücke inventarisiert, die – unter Auslassung der gemeinsam mit anderen Objekten geschätzten Tapisserien – auf einen Gesamtwert von 53.656 livres, 2 sols kommen. Diese Angaben dürfen als niedrig eingestuft werden, insbesondere, da die gemeinsam mit den teils sehr hochpreisigen Betten erfassten Tapisserieserien⁶⁴ nicht einbezogen wurden. 1668 wird der Wert der für den König erworbenen Objekte aus Fouquets Besitz insgesamt mit 94.736 livres, 5 sols beziffert, wovon 48.969 livres – also etwa die Hälfte – für 123 Tapisserien bezahlt worden seien.⁶⁵ In ihrer Größenordnung stimmen diese Angaben mit dem Récolement weitgehend überein. Die divergierenden Schätzwerte der einzelnen Serien spiegeln die funktionale Bandbreite der Tapisserie vom einfachen Gebrauchsgegenstand bis hin zum wertvollen Kunstobjekt. Vierzehn Serien werden über 1.000 livres und 21 über 500 livres geschätzt, wobei erwartungsgemäß der König die teuersten Serien und Einzelstücke für sich reservierte. Im *État des meubles de l'inventaire de M. Fouquet qui ont été mis a part par le roy*⁶⁶ werden siebzehn Tapisserieserien über 500 livres aufgelistet, die einen Gesamtwert von 48.739 livres erreichen, und offenbar im Anschluss an die Erstellung des Récolement für den König ausgewählt wurden. Die im Récolement angegebenen Schätzwerte wurden exakt übernommen und waren offensichtlich bereits im Hinblick auf das königliche Erwerbsinteresse bestimmt worden.

Aufschlussreich ist auch die den Inventaren oftmals entnehmbare geographische Herkunft der Serien, die indes nicht systematisch angegeben wird, weshalb statistische Auswertungen nur bedingt aussagekräftig sind. Die meisten Tapisserien sind als »de Bergame« oder »de Rouen«⁶⁷ klassifiziert und bleiben in ihren Werten deutlich unter 100 livres. Diese Tapisserien französischer Herkunft lassen sich im Alltagsgebrauch verorten und wurden erwartungsgemäß in Garderoben und Nebenräumen aufbewahrt. Aus Frankreich erreichten die Serien aus Maincy sowie drei weitere aus Paris Werte über 500 livres (und insgesamt 9.550 livres). Mit Herkunft aus dem Ausland dominierten mit sechzehn Stücken die flämischen Serien und hier wiederum jene aus Brüssel, gefolgt von sieben Serien aus England, nahezu alle auf über 500 livres geschätzt.⁶⁸

64 Solche Tapisserien, oftmals drei an der Zahl, waren für die Einfassung des Betts im Alkoven bestimmt und nahmen vielfach Muster oder Farben aus den für das Bett verwendeten Stoffen auf.

65 Vgl. *Bibl. nat., M^él. Colbert*, 280, 1668, fol. 302r, 305v. Siehe auch Vittet/Lavergnée 2010, S. 99.

66 Vgl. *État des meubles 1665*, *Arch. nat.*, O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 97–98.

67 Im Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, *Arch. nat.*, O¹ 1964, werden 25 Tapisserien oder Tapisserieserien als »de Rouen«, 32 als »de Bergame« bezeichnet.

68 Insgesamt acht Serien stammten aus Brüssel. Unter den sechzehn flämischen Serien wurden insgesamt neun über 500 livres geschätzt, mit einem Gesamtwert von 23.300 livres. Mindestens sechs der sieben aus England angegebenen Serien erreichten mehr als 500 livres mit einem Gesamtwert von 16.380 livres.

Italienischen Ursprungs werden zwei Serien aus venezianischem Brokat genannt, von denen eine 800 livres erreicht.

Dreizehn Serien mit einer Schätzung zwischen 600 und 5.000 livres wurden im Gardemeuble aufbewahrt. Eine Hängung dieser Serien, so anlässlich der in Vaux-le-Vicomte ausgerichteten Empfänge, kann nicht rekonstruiert werden. Da in Fouquets Räumen im Erdgeschoss die teuersten Tapissereien inventarisiert wurden, ist davon auszugehen, dass für das königliche Appartement anlässlich des königlichen Empfangs ein weniger wertvolles Ensemble gewählt worden war.

Motivisch entsprachen alle Tapissereien in Fouquets Besitz einem in der Zeit beliebten Repertoire mythologischer und religiöser Bildthemen, deren Auswahl nicht auf eine gezielte Ankaufspolitik hinweist. Einzig im Falle der Antichambre d’Hercule konnte ein ikonographischer Bezug zur festen Raumausstattung vermutet werden.⁶⁹ Offenbar galt das vorrangige Interesse in Vaux-le-Vicomte dem Materialwert und einem insbesondere über die Herkunftsgeschichte einzelner Serien kommunizierten Prestige. Ein näherer Blick auf die über 500 livres geschätzten Serien offenbart vielfach bedeutende Vorlagen, die es Fouquet erlaubten, sich in die Tradition großer Dynastien und bedeutender Sammlungen einzureihen. Insgesamt drei Serien gingen auf Entwürfe von Raffael oder Giulio Romano zurück. Eine heute verlorene sieben-teilige Geschichte des Salomon aus Brüssel, mit geschätzten 8.000 livres die zweitwertvollste Serie in Fouquets Besitz, wurde in den Inventaren von Vaux-le-Vicomte und dem Dokument von 1668 mit Raffael, im königlichen Inventar von 1716 mit Romano in Verbindung gebracht.⁷⁰ Ihre Hängung in einer kleinen, hofseitigen Chambre hinter Fouquets Appartement im Erdgeschoss überrascht. Ohne direkte Anbindung an die repräsentativen Räumlichkeiten und folglich öffentlichem Zutritt entzogen, hatte der schlichte Raum keine wandfeste Ausstattung erhalten. Indes wurde die Chambre nach Fouquets Sturz durch den Schlossverwalter Matthieu Dangeville genutzt, der sich dort offenbar überaus luxuriös eingerichtet hatte.

In den Garde-meubles befand sich eine ebenfalls aus Brüssel stammende fünf-teilige »tapisserie a crotisque«⁷¹ nach Entwürfen Giulio Romanos, die 1665 im État des meubles als »Tenture d’Appollon et 4 saisons«⁷² präzisiert wird, geschätzt auf 1.500 livres.⁷³ Der detaillierteren Beschreibung des königlichen Inventars (1716) zufolge war Apoll mit je einer Jahreszeit in einem zentralen Rundmedaillon inmitten von Grottes-

69 Vgl. S. 237, Anm. 213 in der vorliegenden Arbeit.

70 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 135v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 44r; État des meubles 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 98; Bibl. nat., M^{él.} Colbert, 280, 1668, fol. 305v; Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 334. Das Thema der Serie wird erst 1668 genannt.

71 Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 115v.

72 État des meubles 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 97.

73 Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 11r.

2.2 Tapisserien in Vaux-le-Vicomte: Beschreibung und Bewertung

ken dargestellt.⁷⁴ Eine genaue Identifizierung der Tapisserien ist nicht möglich; in Frage kommt eine heute in der Eremitage erhaltene Serie desselben Themas.⁷⁵

Ebenfalls für den König wurde eine bekannte Serie der *Actes des Apôtres*⁷⁶ erworben, deren von Raffael stammende Vorlagen von 1516 bis 1520 von Pieter van Aelst in Brüssel für Papst Leon X. gewebt worden waren. Fouquets in Paris gefertigte Serie wurde von Bernini mit »médiocrement bien exécuté«⁷⁷ kommentiert. 1665 wird im Récolement vermerkt, dass von den sechs 1661 inventarisierten Bildteppichen nur vier als zusammengehörig beschrieben werden können, für die ein Betrag von 800 livres angegeben wurde.⁷⁸ Der État des meubles nennt 1665 erstaunlicherweise deutlich erhöhte 1.500 livres, jedoch wiederum für sechs Tapisserien;⁷⁹ in der Liste der vom König erworbenen Objekte werden 1668 schließlich erneut 800 livres für vier Tapisserien vermerkt.⁸⁰ Es ist anzunehmen, dass die Serie tatsächlich sechs Tapisserien umfasste, von denen heute fünf erhalten sind.⁸¹

Eine bekannte Brüsseler Vorlage des 16. Jahrhunderts lag auch der Tapisserie-serie in Fouquets Chambre im Obergeschoss zugrunde: Die sechs Tapisserien waren eine unvollständige Version der sogenannten *Mois Lucas* nach Entwürfen von Lucas van Leyden und verbildlichten sechs Monate (Februar, Mai, Juni, Juli, Oktober und November) über Jagdszenen und andere monatstypische Vergnügungen. Die Bordüren zeigten zwischen Blumen und Früchten acht Felder in *camaïeu* mit den Tierkreiszeichen, Büsten und weiteren kleinen Figuren. Die im 17. Jahrhundert sehr beliebte Serie wurde auf 3.000 livres geschätzt und ging in den Besitz des Königs über, hat sich jedoch nicht erhalten.⁸²

74 Vgl. Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 332.

75 Vgl. Eremitage, Sankt Petersburg, bspw. INV T-6992, <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/11.+textiles%2c+tapestry/280275> [25.2.2021]. Siehe zu diesem Zuschreibungsvorschlag näher Vittet/Lavergnée 2010, S. 332.

76 Vgl. État des meubles 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 97; Bibl. nat., Mél. Colbert, 280, 1668, fol. 304r; Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 206–207.

77 Fréart de Chantelou 2001, S. 140. Siehe auch Vittet/Lavergnée 2010, S. 207.

78 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 118v–119r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 17r.

79 Vgl. État des meubles 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 97.

80 Vgl. Bibl. nat., Mél. Colbert, 280, 1668, fol. 304r.

81 Hinter den beiden teils gesondert inventarisierten Tapisserien verbergen sich vermutlich jene zu Saint-Paul für 300 livres (verloren) sowie jene mit dem Martyrium von Saint-Étienne, die sich in der Église Saint-Étienne-du-Mont in Paris erhalten hat. Vgl. Vittet/Lavergnée 2010, S. 206. Die anderen vier Tapisserien befinden sich heute im Pariser Mobilier National, INV GOB-16–19, <https://collection.mobilier-national.culture.gouv.fr/objet/GOB-16-000> [25.2.2021]; <https://collection.mobilier-national.culture.gouv.fr/objet/GOB-17-000> [25.2.2021]; <https://collection.mobilier-national.culture.gouv.fr/objet/GOB-18-000> [25.2.2021]; <https://collection.mobilier-national.culture.gouv.fr/objet/GOB-19-000> [25.2.2021].

82 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 129r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 38v; État des meubles 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in:

Aufgrund ihrer Herkunft sind weiterhin zwei aus Frankreich stammende Serien hervorzuheben. Die erste Serie stellte mehrere Episoden um Diana dar, die in beiden Inventaren zu Vaux-le-Vicomte mit einer Geschichte von Pyramus und Thisbe verwechselt werden.⁸³ Im État des meubles erscheint die Serie 1665 indes richtig als »histoire d'Arthémise«,⁸⁴ erworben für den König für die im Récolement angesetzten 2.400 livres. Die achteilige Serie hatte eine reiche Geschichte: Antoine Caron schuf 1562 bis 1571 auf Initiative von Nicolas Houel die Vorlagen für Caterina de' Medici, die eine umfassende Inszenierung als *nouvelle Artémise* betrieb, um ihre politische Rolle als Regentin zu legitimieren. Erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurden die Entwürfe gewebt und im Anschluss zahlreich aufgelegt.⁸⁵

Die zweite nennenswerte Serie französischen Ursprungs in Fouquets Besitz wurde ebenfalls thematisch verwechselt und sowohl im Inventar von 1661 als auch im Récolement von 1665 als eine »Histoire d'Israel«⁸⁶ bezeichnet, während der État des meubles 1665 von einer »Histoire de Gédéon«⁸⁷ spricht. Im Dokument von 1668 wird auf die Verwechslung hingewiesen.⁸⁸ Der angegebene Ursprung der Vorlagen in Oudenaarde erlaubt es, die achteilige Serie als eine der bedeutendsten ihrer Zeit zu identifizieren: Für den Orden des Goldenen Vlieses war sie von Philipp dem Guten 1449 bei den *tapisiers* Robert Dary und Jean de l'Ortye in Auftrag gegeben worden, die sie gemeinsam mit dem Maler Baudouin de Bailleul ausführten, wobei die Vorlagen ebenfalls erworben wurden, um die Exklusivität der Serie zu erhalten. Der sogenannte *Gideon-Zyklus* erlangte für die kulturelle Identität der burgundischen Herzöge wesentliche Bedeutung, wurde bis um 1600 bei wichtigen Ereignissen präsentiert und im dynastischen *trésor* verwahrt, bis er bei einem Transport 1794 verloren ging.⁸⁹ Fouquets nicht erhaltene Serie, geschätzt auf 1.800 livres, wurde erwartungsgemäß für den König erworben. In

Bonnaffé 1882, S. 98; Bibl. nat., M^él. Colbert, 280, 1668, fol. 304v–305r; Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 106.

83 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 119v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 18v.

84 État des meubles 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 98. Das Dokument von 1668 benennt die thematische Verwechslung, vgl. Bibl. nat., M^él. Colbert, 280, 1668, fol. 304v (»une tenture de tapisserie de haute lisse representant l'histoire d'Arthemise, et non pas l'histoire de Pirame et Thisbée comme Il est dit dans l'Inventaire desd. meubles«). Siehe auch die Beschreibung im Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 331–332.

85 Vgl. Hoogvliet 2003, S. 107–110. Mehrere erhaltene Serien wurden mit jener Fouquets in Verbindung gebracht, doch bleibt eine Identifizierung bislang hypothetisch. Siehe näher Vittet/Lavergnée 2010, S. 332.

86 Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 130v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 39v.

87 État des meubles 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 98.

88 »[...] l'Histoire d'Israel qui est l'Histoire de Gedeon«, Bibl. nat., M^él. Colbert, 280, 1668, fol. 305r. Die Serie erscheint ebenfalls als »Histoire de Gédéon« im Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 335.

89 Vgl. Howald 2011, S. 157; Franke/Welzel 1997, S. 125.

2.2 Tapisserien in Vaux-le-Vicomte: Beschreibung und Bewertung

Vaux-le-Vicomte befand sie sich in einer hofseitig gelegenen Antichambre rechts der Salonkuppel im Obergeschoss, die zumindest zeitweise von einem Bruder Fouquets genutzt wurde. Dies ist ebenfalls für eine anschließende Chambre mit Alkoven anzunehmen, in der eine siebenteilige Tapisserieserie flämischen Ursprungs inventarisiert wird, die indes ohne nähere thematische Bestimmung bleibt und auf relativ geringe 400 livres geschätzt wird.⁹⁰ Die beiden funktional nicht abschließend festgelegten Räume, die vermutlich nicht als zusammenhängendes Appartement, sondern als Einzelräume genutzt wurden, lassen keine weiteren Rückschlüsse auf die Wahl der hier gehängten Tapisserien zu.

Im Gegensatz dazu spiegeln die in Fouquets Appartement im Erdgeschoss inventarisierten, ausnahmslos wertvollen Tapisserien die repräsentative Ausrichtung der Räume, wie im Zuge der Raumanalysen bereits deutlich wurde. In der Antichambre d'Hercule und der hofseitig gelegenen Grande chambre carrée hingen 1661 und 1665 getrennt inventarisierte Serien mit Episoden aus dem Mythos um Klytaimnestra und Iphigenie für 2.400 beziehungsweise 1.600 livres,⁹¹ die im *État des meubles* 1665 als zusammengehörige zehnteilige Serie mit hohen 4.000 livres erfasst wurden.⁹² Im königlichen Inventar erscheinen 1716 die aus Brüssel stammenden (heute verlorenen) Tapisserien ebenfalls als zusammengehörige Geschichte der Iphigenie und werden auch die Bordüren einheitlich beschrieben.⁹³ Die getrennten Inventarisierungen mit unterschiedlichen Schätzwerten 1661 und 1665 waren vermutlich dem unterschiedlichen repräsentativen Grad der Räume geschuldet. Der gesteigerten räumlichen Bedeutung entsprechend hing in der sich anschließenden Chambre des Muses mit der erwähnten Vulkan-Serie aus der englischen Mortlake-Manufaktur die mit Abstand wertvollste Tapisserie aus Fouquets Besitz, die auf 12.000 livres geschätzt⁹⁴ und vom König für 11.789 livres erworben wurde.⁹⁵

Waren die bisher genannten Serien vermutlich aufgrund des Prestiges der ihnen zugrundeliegenden Vorlagen ausgewählt worden, finden sich in den *Garde-meubles*

90 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, *Bibl. nat.*, Ms. Fr. 7620, fol. 131r; *Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte* 1665, *Arch. nat.*, O¹ 1964, fol. 40r.

91 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, *Bibl. nat.*, Ms. Fr. 7620, fol. 134r–135r; *Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte* 1665, *Arch. nat.*, O¹ 1964, fol. 42v–43v. Auch 1668 werden in der Liste der für den König erworbenen Objekte die beiden Serien zu Klytaimnestra und Iphigenie separat für 2.400 bzw. 1.600 livres genannt. Vgl. *Bibl. nat.*, *Mél. Colbert*, 280, 1668, fol. 305r. Siehe auch S. 236–237 in der vorliegenden Arbeit.

92 Vgl. *État des meubles* 1665, *Arch. nat.*, O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 98.

93 Vgl. *Inventaire général des meubles de la Couronne* 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 337 (»fond rouge brun, remplie de gros fruits, fleurs, cupidons, satyres et animaux, aiant dans le milieu d'en haut une inscription latine sur fond rouge«).

94 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, *Bibl. nat.*, Ms. Fr. 7620, fol. 134v; *Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte* 1665, *Arch. nat.*, O¹ 1964, fol. 42v–43r.

95 Vgl. *État des meubles* 1665, *Arch. nat.*, O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 98. Im Dokument von 1668 werden leicht abweichend 11.819 livres angegeben. Vgl. *Bibl. nat.*, *Mél. Colbert*, 280, 1668, fol. 305r.

weitere Tapissereien unbekanntem Ursprungs. Teils hohe Schätzungen veranlassen dennoch zu ihrer Hervorhebung: Eine achteilige Serie aus Brüssel zum Thema der Barmherzigkeit erreichte hohe 5.000 livres.⁹⁶ Ihre Bordüren beschreibt das Inventaire général des meubles de la couronne 1716 mit denselben Worten wie jene der bereits erwähnten Brüsseler Serie zu Salomon,⁹⁷ was auf eine gemeinsame Hängung verweisen könnte, zumal die Salomon-Serie vermutlich erst nach Fouquets Sturz in die von Dangeville genutzte Chambre zum Hof gelangt war. Eine solche Vermutung muss indes hypothetisch bleiben, da sich die Serie nicht erhalten hat.

Drei weitere hochpreisige Serien aus Brüssel gingen in königlichen Besitz über: so für 1.600 livres zehn (nicht erhaltene) Tapissereien mit einer Geschichte des Abraham und aufwendig gestalteten Bordüren,⁹⁸ für 800 livres eine (ebenfalls nicht erhaltene) sechs- oder siebenteilige Serie mit Jagdszenen und Verdüren⁹⁹ und schließlich für 1.200 livres eine vierteilige Serie mit Episoden aus dem Leben Christi.¹⁰⁰ Letztere führt der État des meubles 1665 nicht auf. Jedoch wird sie im Dokument von 1668 genannt,¹⁰¹ ebenso im Inventaire général des meubles de la Couronne, wo sie 1716 als eine aus England stammende »Histoire de Saint Jean en petites figures, dans une bordure fond bleu à rainceaux couleur de bronze«¹⁰² beschrieben wird. In Vaux-le-Vicomte wird die im Gardemeuble aufbewahrte Serie 1661 der Kapelle zugeordnet,¹⁰³ wo sie zur hochwertigen Ausstattung passte. Ihre Bordüren zeigten die Chiffre FF, was eine Anfertigung für François Fouquet vermuten lässt – eventuell handelte es sich um ein Erbstück

96 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 116r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 12r. Die Thematik der Serie wird erst im État des meubles 1665 und anschließend im Dokument von 1668 präzisiert. Vgl. État des meubles 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 97; Bibl. nat., Mél. Colbert, 280, 1668, fol. 303r.

97 Vgl. Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 334 (»à festons de feuilles, fleurs, fruits et raisins«).

98 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 115v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 11r; État des meubles 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 97; Bibl. nat., Mél. Colbert, 280, 1668, fol. 303; Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 335 (»une bordure fond jaune à festons de fleurs et fruits, aiant au milieu d'en haut une inscription sur fond bleu et au milieu d'en bas une joueuse de flûte«).

99 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 116r–116v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 12r; État des meubles 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 97; Bibl. nat., Mél. Colbert, 280, 1668, fol. 303r; Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 333.

100 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 118r–118v. Im Récolement werden 1665 fünf Tapissereien verzeichnet, davon eine mit einer Darstellung des Martyriums von Saint-Étienne, vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 16r. Die Tapissérie mit Saint-Étienne gehörte vermutlich zur Serie der *Actes des Apôtres* (siehe näher S. 391 in der vorliegenden Arbeit).

101 Vgl. Bibl. nat., Mél. Colbert, 280, 1668, fol. 303v. Auch hier wird die einzelne Tapissérie mit Saint-Étienne präzisiert.

102 Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 102.

103 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 118v (»servant a la chappelle«).

2.2 Tapisserien in Vaux-le-Vicomte: Beschreibung und Bewertung

von Fouquets Vater. Die Tapisserien befinden sich heute im Musée national du château in Pau.¹⁰⁴

Erwähnenswert sind zudem zwei Serien englischer Herkunft, zum einen sieben, heute verlorene Tapisserien mit einer Geschichte des Priam, die für 1.500 livres in die königlichen Sammlungen eingingen,¹⁰⁵ zum anderen acht Tapisserien für 900 livres mit dargestellten Tugendallegorien, die im königlichen Inventar stilistisch mit Albrecht Dürer und Lucas van Leyden in Verbindung gebracht werden.¹⁰⁶ Eine der wenigen nicht-figürlichen und dennoch hochpreisigen Serien ist schließlich eine auf 800 livres geschätzte Tapisserie »de brocatelle de Venise aurore et ver«¹⁰⁷ in neun Teilen, die offenbar nicht für den König erworben wurde.

Die Tapisserien, die zwischen Sammlungs-, Dekorations- und Gebrauchsobjekt oszillieren, bilden die fast ausschließliche Form des Wandschmucks in Vaux-le-Vicomte. Dennoch offenbart eine vergleichende Betrachtung eine nur durchschnittliche Qualität von Fouquets Tapisserienbesitz. Der Abstand zu Mazarins Sammlung erweist sich als immens: Im Nachlassinventar Mazarins werden 1661 mehr als 150 einzelne Tapisserien oder Serien genannt, von denen 117 insgesamt auf die hohe Summe von 403.365 livres geschätzt werden, die sogar noch als niedrig gewertet werden darf. 51 *tentures* liegen über 1.000 livres, davon 21 über 5.000 und acht über 10.000 livres. Die wertvollste Serie, eine *Histoire de Scipion* in zehn Teilen, wird auf 100.000 livres geschätzt.¹⁰⁸ Angesichts dieser Werte zeigt sich, wie weit Fouquet mit seiner Sammlung von jener Mazarins entfernt war, dessen politische Nachfolge er anzutreten gehofft hatte.

Auch mit Richelieus Tapisserienbesitz kann sich Fouquet nicht messen, obwohl die erhaltenen Dokumente kein gesteigertes Interesse Richelieus an der Tapisserie als Sammelobjekt erkennen lassen – vielmehr scheint der Großteil der erworbenen Serien an die dekorativen Bedürfnisse seiner Anwesen gebunden gewesen zu sein. Nur sieben im Palais Cardinal aufbewahrte Serien, nach Richelieus Tod größtenteils übergegangen in

104 Vgl. Pau, Musée national du château, INV P 275 C–P 278 C, <https://www.photo.rmn.fr/archive/96-021060-2C6NU0S9J67K.html> [25.2.2021]; <https://www.photo.rmn.fr/archive/96-021050-2C6NU0S9436O.html> [25.2.2021]; <https://www.photo.rmn.fr/archive/96-021022-2C6NU0S975KX.html> [25.2.2021]; <https://www.photo.rmn.fr/archive/96-021032-2C6NU0S94NEQ.html> [25.2.2021].

105 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 119v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 18r; État des meubles 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 98; Bibl. nat., Mél. Colbert, 280, 1668, fol. 304r–304v; Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 336.

106 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 115v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 18v; État des meubles 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 98; Bibl. nat., Mél. Colbert, 280, 1668, fol. 304v; Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 336. Bei letzteren finden sich einige Vorschläge zu einer Identifizierung mit erhaltenen Tapisserien.

107 Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 118r. Vgl. auch Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 16r.

108 Vgl. zu Mazarins Tapisserienbesitz P. Michel 1999, S. 438–470.

die königlichen Sammlungen, sind als hochwertig zu klassifizieren. Die geringe Zahl wird jedoch über die in Richelieus Nachlassinventar angegebenen Werte relativiert: Die sieben Serien wurden auf insgesamt 77.000 livres geschätzt, wovon allein 32.000 livres auf eine Serie mit Grottesken aus Brüssel entfielen. Zwei weitere Serien aus Brüssel und Paris kamen auf 4.000 und 20.000 livres.¹⁰⁹ Letztere, eine Geschichte der Lukrezia, wird 1650 von der Duchesse d'Aiguillon für hohe 25.000 livres erworben.¹¹⁰ So veranschaulichen die wenigen bedeutenden Serien, die in Richelieus Besitz überliefert sind, nicht nur das Wert- und Prestige-Potential der Tapiserie, sondern vermitteln ebenso die finanziellen und sammlerischen Möglichkeiten des Kardinals, die selbst in einem von ihm nicht ambitioniert verfolgten Sammelgebiet weit über jenen Fouquets lagen.

Auch der Vergleich mit weiteren *curieux* aus dem Pariser Amtadel, mit Blick auf finanzielle Möglichkeiten, Netzwerke und Einflussbereich eher mit Fouquet auf Augenhöhe, verweist Fouquets Tapissereienbesitz auf einen wenig herausragenden Rang. Louis Phélypeaux de La Vrillière konnte zwar nur sechzehn Serien sein Eigen nennen, die jedoch 1672 auf mehr als 63.500 livres geschätzt wurden. Ähnliches gilt für Michel Particelli d'Émery mit dreizehn Serien für 33.200 livres (1650) und Pierre Séguier mit fünfzehn Serien für 21.450 livres (1683).¹¹¹ Fouquet entspricht mit seinen Tapissereien ungefähr dem Durchschnitt des Pariser *curieux*, dessen Serien um die 2.000 livres lagen und selten die 6.000 livres übertrafen.¹¹²

Angesichts des Aufwands und Anspruchsniveaus der Gestaltung von Vaux-le-Vicomte sowie einer deutlichen Favorisierung der textilen Wanddekoration überrascht die durchschnittliche Qualität der inventarisierten Tapissereien, wenn sie auch durch die kostspielige und vielversprechende Manufakturgründung relativiert wird. Betrachtet man die Tapiserie weniger als Sammelobjekt denn als Funktionsgegenstand in der Innenausstattung, ergibt sich zudem ein differenzierteres Bild. Die beschriebenen wertvollen Tapisserieserien im Besitz der Robe wurden mehrheitlich in Paris aufbewahrt. Auch Richelieus Tapissereien befanden sich hauptsächlich im Palais Cardinal, während in Schloss Rueil deutlich weniger bedeutende Serien inventarisiert wurden.¹¹³ Richelieu konzentrierte sich – im Gegensatz zu Fouquet – weder in seinen Sammlungen noch in den Raumausstattungen seiner Anwesen speziell auf die Tapiserie. Im Palais Cardinal wurden die wertvollen Serien mehrheitlich im Gardemeuble aufbewahrt und anlassbezogen genutzt, doch scheinen sie beispielsweise in der Ausstattung von Richelieus repräsentativem Appartement keine tragende Rolle gespielt zu haben. Das sogenannte Appartement vert,

109 Vgl. Schnapper 1994, S. 153–154.

110 Vgl. ebd., S. 154. Marie-Madeleine de Vignerot, Duchesse d'Aiguillon, war eine Nichte Richelieus.

111 Vgl. Courtin 2011a, S. 178–179.

112 Vgl. ebd., S. 177.

113 Das Anwesen in Rueil spielte generell gegenüber jenem in Richelieu eine politisch und künstlerisch untergeordnete Rolle, jedoch hat sich das Inventar zu letzterem nicht erhalten, so dass keine Aussage zu dem dortigen Tapissereienbestand möglich ist. Vgl. Kirchner 2009, S. 253.

2.2 Tapissereien in Vaux-le-Vicomte: Beschreibung und Bewertung

gelegen zwischen der Petite galerie und der Galerie des hommes illustres, trug seinen Namen aufgrund des grünen Damasts, der einheitlich Wände und Sitzmöbel dominierte. Die drei Chambres mit zugehörigen Cabinets wurden von zahlreichen Gemälden bestimmt, waren folglich auch Orte der Sammlungspräsentation,¹¹⁴ ohne dass Tapissereien einen prominenten Platz eingenommen zu haben scheinen. In Schloss Rueil hingegen waren die repräsentativen Räumlichkeiten teils mit Tapisserieserien ausgestattet, die jedoch mit Schätzwerten unter 3.000 livres für Richelieus Verhältnisse relativ niedrig einzuordnen sind.¹¹⁵ Zudem kann vermutet werden, dass die Raumkonzepte in erster Linie auf stofflichen und farblichen Analogien basierten, da im Gardemeuble zahlreiche nicht-figürliche Tapissereien in unterschiedlichen Farben und Stoffen aufbewahrt wurden.¹¹⁶

Ein solcher Ansatz lässt sich in wesentlich ausgeprägterer Form in Schloss Le Raincy beobachten, wo eine ganz andere Wandgestaltung als in Vaux-le-Vicomte umgesetzt wurde. Zwei im Abstand von sieben Jahren entstandene Inventare verzeichnen fast keine auf dem Markt erworbenen Tapisserieserien. Im Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653 werden nur drei, in jenem ihres Ehemannes Jacques Bordier 1660 insgesamt vier Serien auf Werte über 800 livres geschätzt. Am wertvollsten wird eine sieben-teilige Geschichte des David im Inventar von 1660 mit 3.000 livres eingeordnet, während sich die anderen Serien zwischen 800 und 1.500 livres bewegen. Zwei Serien lassen sich in beiden Inventaren 1653 und 1660 nachweisen.¹¹⁷ Die geringe Anzahl in Le Raincy verweist auf ein Ausstattungskonzept, das kaum figürliche Tapisserieserien einbezog,

114 Fünfzehn Gemälde befanden sich in der Chambre des bains, 22 in der Grande chambre und vierzehn Gemälde wurden in der dritten, kleinsten Chambre präsentiert. Vgl. Schnapper 1994, S. 144–145.

115 Die sich zwischen 2.000 und 3.000 livres bewegenden Serien befanden sich in der Salle du billard (eine achteilige Tapisserieserie aus Brüssel mit einer »histoire de Pomone la jardiniere« für 2.000 livres), der Chambre von Richelieu (eine sechsteilige Tapisserieserie mit einem »Triomphe de la mort« für 2.500 livres), der »chambre où mondict seigneur mangeoit« (eine achteilige Tapisserieserie mit einer Geschichte von Phidor für 3.000 livres) und dem Gardemeuble (eine Serie mit einem »Triomphe de Cezard« für 2.500 livres, eine Serie mit einer »bataille d'Hercule« für 2.500 livres und eine Serie mit »vases et aux bordures les quatre eslementz« für 3.000 livres). Vgl. Inventaire après décès du cardinal de Richelieu (1643), in: Ballon/Helot-Lecroart/Levi 1985, S. 75.

116 Dies wird auch im Petit cabinet deutlich, das der »chambre de Son Eminence« angegliedert war: Der »velours rouge et jaune à fond de satin avec des bandes jaune et blanc« an der Wand über der Vertäfelung wurde von den farblichen Kombinationen in *tapis de table* und zwei »soubzbassemens« erneut aufgenommen. Vgl. Inventaire après décès du cardinal de Richelieu (1643), in: Ballon/Helot-Lecroart/Levi 1985, S. 57.

117 Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109; Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109: 1653 wird in einer Grande chambre im Erdgeschoss eine neunteilige Tapisserieserie für 1.000 livres genannt (S. 51), die 1660 mit nun zehn Tapissereien für erhöhte 1.800 livres in Bordiers Chambre inventarisiert wird (S. 77). Ebenfalls in beiden Inventaren findet sich in einer Chambre im Obergeschoss eine neunteilige Serie mit Jagdszenen, 1653 auf 800 (S. 55) und 1660 auf 1.200 livres geschätzt (S. 80). 1653 hängt außerdem in der sogenannten Grande chambre dorée im Obergeschoss eine sieben-teilige figürliche Serie für 1.500 livres (S. 58–59); 1660 findet sich in der Chambre de velours im Obergeschoss eine offenbar figürliche Tapissérie für 1.000 livres (S. 79) sowie eine *Histoire de David* für 3.000 livres in der »Chambre jaulne dargent« im Erdgeschoss (S. 76).

sondern in hohem Maße Stoffe mit ihren materiellen und farblichen Eigenheiten als vereinheitlichendes Element zwischen Mobiliar und Wandschmuck nutzte. In nahezu allen Räumen mit repräsentativer Funktion besaßen Betten, Sitzmöbel und Wandtapissereien dieselben oder zumindest in Material oder Farbgebung gleichen Stoffe. Die mobile Ausstattung korrespondierte in Aufwand und Wert mit den räumlichen Hierarchien, wenn auch nicht annähernd so hohe Werte wie in Vaux-le-Vicomte erreicht wurden.

Exemplarisch betrachtet sei die repräsentative Enfilade Le Raincys im Obergeschoss rechts des Grand Salon,¹¹⁸ eventuell für den König anlässlich eines Besuchs reserviert. Eine *Chambre à l'italienne* war 1653 und 1660 mit einer sechsteiligen »*tanture de tapisserie de brocatelle de venise orore et blanc et bleu*«¹¹⁹ sowie sieben *fauteuils*, vier *chaises* und einem Tisch mit *tapis de table* aus demselben Stoff möbliert, zusammen geschätzt auf 350 (1653) beziehungsweise 200 livres (1660).¹²⁰ In der sich anschließenden sogenannten *Chambre dorée* vollzog sich in den Textilien eine deutliche Wertsteigerung. 1653 wird eine siebenteilige figürliche Tapisserieserie (ohne nähere thematische Präzisierung) für 1.500 livres inventarisiert; das Mobiliar konzentrierte sich auf den Alkoven und war stofflich erneut mit der Wand abgestimmt. Genannt werden dort eine Tapissérie »*de velours Couleur de feu et blanc*«¹²¹ mit farblich passenden acht *fauteuils*, sechs *sièges pliants*, Tisch und *tapis de table*. Alle Objekte in der *Chambre dorée* erreichten 1653 2.699 livres.¹²² Auch im Zuge einer kompletten Erneuerung der Ausstattung, die aus der Inventarisierung von 1660 hervorgeht, war das Prinzip der stofflichen Analogien beibehalten worden. Teil der in Wert und Anzahl deutlich gesteigerten Objekte in der *Chambre dorée* war nun ein auf 2.000 livres geschätztes Bett, dessen textile Bestandteile aus Satin mit einer floralen Motivik, Gold und bestickter Seide bestanden. Sechs *fauteuils*, sechs *chaises* und sechs *sièges pliants* sowie die Wände des Alkovens waren mit demselben Stoff bespannt; hinzugekommen war zudem ein türkischer Teppich für hohe 800 livres. Insgesamt erreichten die mobilen Objekte nun 3.844 livres.¹²³ Nicht nur in diesem Raum zeigt sich, dass zwischen dem Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653 und jenem von Jacques Bordier 1660 die Ausstattung von Le Raincy in ihrem Luxus umfassend gesteigert worden war, ohne hierbei die textilen Vereinheitlichungen aufzugeben. Dies vermitteln die Neugestaltungen insbesondere in Jacques Bordiers Appartement im Erdgeschoss und in jenem linksseitig des Salons im Obergeschoss, wo

118 Zur Ausstattung der im Folgenden erwähnten Räumlichkeiten siehe auch S. 417–418 in der vorliegenden Arbeit.

119 Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 58.

120 Vgl. ebd.; Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 83.

121 Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 59.

122 Vgl. ebd., S. 58–59. Zusammen mit einem Teppich erreichen die Objekte im Alkoven 753 livres. In einer Estrade befanden sich weiterhin zwei Teppiche, eine sechsteilige Tapisserieserie »*de velours vert fond blanc*« sowie ein Tisch »*façon de la chine*«, der offenbar in seine Einzelteile zerlegt war. Vgl. ebd., S. 59–60.

123 Vgl. Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 83–84.

2.2 Tapissereien in Vaux-le-Vicomte: Beschreibung und Bewertung

die stofflichen Verbindungen von Wandgestaltung und *ameublements* im Zuge umfassender Veränderungen weiterhin favorisiert wurden.¹²⁴ Auch die Raumbezeichnungen im Inventar von 1660 – »la chambre jaulne dargent«, »la chambre rayée blanc«, »la chambre de vellours«¹²⁵ – zeugen von der Bedeutung und Wahrnehmung der textilen Gestaltungselemente.¹²⁶

Ein Beispiel wie Le Raincy wirft die Frage auf, warum das dortige Ausstattungskonzept einer Hängung figürlicher Tapisserieserien vorgezogen worden war. Die Analogien zwischen Mobiliar und Wandgestaltung, variierende Materialien sowie die farblich voneinander abgesetzten Räume erzielten zweifelsohne eine effektvolle Wirkung, die im 17. Jahrhundert vielerorts gesucht wurde. Zu denken ist beispielsweise an die bekannte *Chambre bleue* im Pariser *Hôtel particulier* der Marquise de Rambouillet, wo die namensgebende, blau-dominierte Ausstattung zum Markenzeichen wurde und zugleich Teil der Idealisierung und Konstituierung des dort stattfindenden Salons war.¹²⁷ Dennoch, so könnte man annehmen, musste eine auf textilen und farblichen Effekten basierende Ausstattung in der zeitgenössischen Bewertung gegen eine Präsentation von Tapisserieserien verlieren – ein Vielfaches der Werte, die Bedeutung als Sammelobjekt, der mögliche Rekurs auf aristokratisch-herrschaftliche Traditionen und eine semantische Ausdrucksebene gaben der figürlichen Tapisserie einen deutlichen Vorrang. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Wahl der Ausstattung in Le Raincy auch auf praktische Gründe zurückzuführen ist. Diese könnten in einer Begrenzung der Kosten oder einem geringen sammlerischen Interesse oder Erfolg seitens Jacques Bordiers bestanden haben.

Tatsächlich bestätigt ein Blick auf Bordiers *Hôtel particulier* in Paris sein offensichtlich begrenztes Interesse an der Tapisserie. 1652 wurden dort im Nachlassinventar von Catherine Lybault nur fünf Tapisserieserien über 600 livres geschätzt, von denen die wertvollste eine siebenteilige Serie mit einer Geschichte von Renaud und Armide für 2.000 livres war.¹²⁸ Im Nachlassinventar Bordiers werden 1660 erneut nur

124 Als Beispiel sei eine »petite chambre basse du coste de la cour« (1653) im Erdgeschoss genannt, in der eine Tapisserie »de serge de soye rayée de plusieurs couleurs« inventarisiert wurde. Das Bett, der *tapis de table* und sechs *fauteuils* nahmen demselben Stoff (»de mesme estoffe«) wieder auf. Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 53. 1660 wird die *Chambre* mit »appelée la chambre rayée blanc« bezeichnet, eine Bezeichnung, die sich offenbar aufgrund der früheren Gestaltung etabliert hatte, denn 1660 wird eine neue Ausstattung mit mehreren Betten inventarisiert, von denen das aufwendigste mit »satin de la chine« beschrieben und ebendieser Stoff auch für eine *tanture de tapisserie* sowie für sechs *fauteuils* genannt wird. Vgl. Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 77–78.

125 Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 75, 77, 78.

126 Auch in anderen Inventaren der Zeit orientieren sich die Raumbezeichnungen nicht selten an den dominierenden Farben. Vgl. bspw. die »chambre rouge en alcove« oder die »chambre jaulne« im Inventar des Anwesens La Chevrette. Vgl. Nachlassinventar von Michel Particelli d'Émery 1650, Arch. nat., Min. centr., LXXXVI, 323, [zu La Chevrette] n.p., Ansicht 12, 14.

127 Vgl. Bung 2013, S. 49–52.

128 Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1652, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, Transkription von Nicolas Courtin, S. 774. Bei den anderen hochpreisigen Serien handelte es sich um Verdüren oder

vier hochpreisige Tapisserieserien genannt, deren Werte im Einzelnen im Verhältnis zu 1652 etwas höher liegen, wobei wiederum die Serie zu Renaud und Armide mit nun 2.500 livres die anderen Tapissereien übertrifft.¹²⁹ Bordier ein nur begrenztes sammlerisches und kunstpolitisches Interesse zu unterstellen, greift angesichts einer beachtlichen Gemäldesammlung, einem herausragenden Hôtel particulier und einem innovativen Schlossbau zweifelsohne zu kurz. Doch scheint Bordier speziell den Wettbewerb um prestigereiche Tapisserieserien gar nicht erst aufgenommen, sondern die figürliche Tapiserie sowohl als Sammelobjekt als auch als Dekorationsgegenstand fast vollständig vernachlässigt zu haben. Die Wandgestaltungen in Le Raincy überraschen angesichts ihrer semantischen Leere – da allein auf Basis ihrer materiellen Beschaffenheit funktionierend – und dem geringeren provisorischen Charakter aufgrund des Zusammenspiels zahlreicher Objekte. Die stofflichen Analogien ließen Umgestaltungen nur für den gesamten Raum oder aber in sehr begrenztem Maße zu, was die zwischen 1653 und 1660 erfolgten vollständigen Erneuerungen mancher Raumausstattungen erklärt.

Näher an den räumlichen Ausstattungskonzepten von Vaux-le-Vicomte ist das Schloss Maisons, wo figürliche Tapissereien als hauptsächlicher Wandschmuck eingesetzt wurden. Allerdings sind dort die niedrigen Schätzwerte der Serien im Nachlassinventar von René de Longueil frappierend: Insgesamt 49 Serien oder Einzelstücke wurden 1673 auf nur 19.482 livres, 10 sols geschätzt und erreichen damit nicht einmal die Hälfte des Bestands in Vaux-le-Vicomte. Der höchste Wert wurde einer sechsteiligen Serie mit 4.500 livres zugesprochen¹³⁰ und nur fünf Serien übertrafen überhaupt 1.000 livres. Dennoch stellte die Tapiserie in den repräsentativen Räumen das wesentliche Element der Wanddekoration dar. Weder Gemälde noch hohe Vertäfelungen oder stoffliche Wandbespannungen spielten in Maisons eine nennenswerte Rolle; die stofflich-farblichen Übereinstimmungen beschränkten sich mehrheitlich auf die Betten mit ihren zugehörigen Sitzmöbeln und Tapissereien für den Alkoven.¹³¹

Tapissereien mit floralen Motiven, die auf 600, 700, 1.000 und 1.200 livres geschätzt wurden (S. 773, 774, 775, 777).

129 Vgl. Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, [zum Hôtel particulier in Paris] Transkription von Nicolas Courtin, S. 784. Bei den anderen drei Serien handelte es sich erneut ausschließlich um Verdüren, von denen eine auf 700 und zwei auf 1.500 livres geschätzt wurden (S. 781, 784).

130 Vgl. Nachlassinventar von René de Longueil 1677, Arch. nat., Min. centr., CXII, 168, Transkription von Pierre-Yves Louis, S. 12. Die Serie befand sich im ersten Obergeschoss in der Garderobe einer Chambre (»une tanture de tapisserie, haulte lisse de Paris, à grands personnages représentant les oeuvres de miséricorde en six pièces contenant dix huit à dix neuf aulnes de cours sur trois aulnes et demie de hault et huit rideaux de serge d'aumalle verte servant à conserver lasite [sic] tapisserie avec leurs tringnes prisé à Quatre mil cinq cens livres« (ebd., S. 12).

131 Eine Ausnahme bildete eine Chambre neben der Chambre à l'italienne im ersten Obergeschoss, in der *fauteuils, carreaux*, Tischüberwurf und den Raum umlaufende sowie als Supraporten dienende Tapissereien aus demselben Stoff waren. Das Ensemble wurde im Inventar zusammen erfasst und auf 900 livres geschätzt. Vgl. ebd., S. 21 (»Item six fauteuils de bois noircy lors couverts de veloux à ramage à fond d'or avec leurs housses de serge rouge, huit carreaux de pareil veloux avec leurs housses d'or

2.2 Tapisserien in Vaux-le-Vicomte: Beschreibung und Bewertung

So deutet sich in der Rolle der Tapisserie in den Landschlössern ein vielschichtiges Bild an. Im Verhältnis zu den Pariser Hôtels zeigt sich übergreifend ein Wert- und Qualitätsabfall, worin sich zunächst die anlassbezogene Ausstattung zu bestätigen scheint. Während ein Pariser Hôtel particulier in der alltäglichen repräsentativen Nutzung eine konstante luxuriöse Ausstattung verlangte, konnte das Landschloss die meiste Zeit weniger beachtet werden, um im Falle eines dort stattfindenden Empfangs kurzfristig mit hochpreisigen Objekten bestückt zu werden. Vor diesem Hintergrund ließe sich erklären, dass in Vaux-le-Vicomte im Vergleich zu anderen Schlössern eine größere Anzahl teurer Tapisserien vorhanden war – es bestand ein direkter Zusammenhang mit dem festlichen Empfang des Königs im August 1661, der den Inventarisierungen vorangegangen war. Nimmt man an, dass Fouquet die wertvollsten Stücke seiner Tapisserie-sammlung zu diesem Anlass nach Vaux-le-Vicomte gebracht hatte, erweist sich diese als zwar solide und den dekorativen Ansprüchen angemessen, doch aus sammlerischer Perspektive wenig herausragend. Indes verweist die Gründung der eigenen Manufaktur langfristig auf hohe Ambitionen, zumal in Vaux-le-Vicomte die Wandgestaltungen weder Gemälde noch Stoffe, sondern hauptsächlich figürliche Tapisserieserien vorsahen. Diese Entscheidung versteht sich auch vor dem Hintergrund einer herrscherlich tradierten Formensprache, der – wie auch in den Deckengemälden – der Vorrang gegeben wurde, um die Ausstattung auf höchstem Niveau festzuschreiben.

Indes ist in der rückwirkenden Bewertung der Tapisserie als prestigereichem Dekorationsobjekt Vorsicht geboten. Das Beispiel von Le Raincy verdeutlicht, dass es in der Innenraumgestaltung möglich war, der figürlichen Tapisserie eine äußerst geringe bis keine Rolle zuzugestehen und stattdessen auf textile Raumeffekte anderer Art zu setzen. Letztere funktionierten über farbliche und stoffliche Verbindungen zwischen Wand und Mobiliar sowie über eine materialästhetisch kommunizierte Exklusivität. Ohne Zweifel hatte die figürliche Tapisserie mehr Aussagekraft auf ikonographischer, sammlerischer und traditionsbestimmter Ebene und folglich auch mehr Distinktionspotential für die Aufsteiger. Doch erinnert die Realität der Ausstattungen an das bereits in den Gartengestaltungen beobachtete Phänomen, wo zwar die (idealerweise antike) Skulptur das angestrebte Ideal, doch nicht automatisch das Maß einer gerühmten Gartengestaltung war: Auch eine ausschließliche Konzentration auf Wasserspiele, optische Täuschungseffekte, Hydraulik und Botanik konnte das gewünschte Prestige generieren. Es ist anzunehmen, dass ein ähnliches Prinzip auch für die textilen Gestaltungen der Innenräume galt und unterschiedliche Raumkonzepte parallel existierten, die mit vergleichbarem Prestige verbunden sein konnten.

et d'argent faux, argent fin ainsy que lesdits six fauteuils, quatre pièces et deux dessus de porte de tapisserie aussy de veloux à ramage, fond d'or, faisant le tour de ladite chambre à une frange d'or et argent fin contenant quinze à seize aulnes de cours sur deux aulnes trois quarts en environ, y compris ladite pante, prisé ensemble à Neuf cens livres«).

3 ZWISCHEN PRESTIGE UND FUNKTIONALITÄT: DIE MOBILEN OBJEKTE IN VAUX-LE-VICOMTE IM ZEITGENÖSSISCHEN VERGLEICH

Die bisher gewonnenen Erkenntnisse verweisen auf einen unbeständigen Charakter mobiler Ausstattungen, der bereits in der Beweglichkeit und Austauschbarkeit der Objekte begründet liegt. Tatsächlich zeichnet sich in der vergleichenden Betrachtung der Inventare von Landschlössern der Île-de-France eine hohe Diversität der Raumgestaltungen ab. Bauaufgabe und Anspruchsniveau der seit den 1630er Jahren auf Initiative hochrangiger Mitglieder der Finanz- und Staatselite entstandenen Schlossanlagen folgten ähnlichen Prämissen, doch liegen ihre Möblierungen in Quantität und Qualität weit auseinander. Einen ersten Eindruck hiervon vermögen bereits die Gesamtwerte der inventarisierten Objekte geben:¹³² 1641 wird das Mobiliar in Wideville auf insgesamt 27.781 livres, 15 sols geschätzt. In Le Raincy wurden 1653 Objekte für deutlich geringere 19.613 livres inventarisiert, doch erhöhte sich der Wert der Ausstattung im Inventar von 1660 auf mehr als das Doppelte mit 51.393 livres, 17 sols. Erneut deutlich höher lag mit 84.464 livres, 5 sols die Ausstattung von Schloss Maisons (1677).¹³³ Die mobilen Objekte in Vaux-le-Vicomte übertreffen die genannten Anwesen bei weitem und erreichen einen beeindruckenden Gesamtwert von 211.759 livres, 15 sols. Solch große Unterschiede zwischen den Schätzwerten sind kein spezifisches Phänomen der Landschlösser, sondern lassen sich in ähnlichen Größenordnungen bei den Pariser Hôtels particuliers beobachten. So geht aus dem Inventar des Hôtel Amelot de Bisseuil aus dem Jahr 1655 – also vor den durch Jean-Baptiste Amelot de Bisseuil initiierten weitreichenden Umgestaltungen – eine überaus niedrige Gesamtschätzung von 19.590 livres hervor.¹³⁴ Diverse Ausstattungen bewegten sich zwischen 30.000 und 60.000 livres.¹³⁵

132 Die in der vorliegenden Arbeit angegebenen Gesamtwerte wurden aus den Einzelwerten errechnet. Bedingt durch einzelne nicht oder schwer lesbare Zahlen oder fehlende Übereinstimmungen zwischen der Schreibweise in Buchstaben und Ziffern können diese Werte unwesentliche Ungenauigkeiten enthalten, was ihren Aussagewert indes nicht mindert.

133 Der im Nachlassinventar von René de Longueil angegebene Gesamtwert von 83.053 livres, 5 sols wurde von Pierre-Yves Louis in seiner Transkription zu 84.464 livres, 5 sols korrigiert. Vgl. Nachlassinventar von René de Longueil 1677, Arch. nat., Min. centr., CXII, 168, Transkription von Pierre-Yves Louis, S. 47, 48 [angehängtes »Rectificatif«].

134 Vgl. Nachlassinventar von Denis Amelot de Chaillou 1655, Arch. nat., Min. centr., CV, 628, Transkription von Nicolas Courtin, S. 8.

135 Einige Beispiele: Hôtel Miramion (1660): 35.613 livres (Nachlassinventar von Christophe Martin 1660, Arch. nat., Min. centr., LXV, 51, Transkription von Nicolas Courtin, S. 618); Hôtel Tubeuf (1670): 41.735 livres (Nachlassinventar von Jacques Tubeuf 1670, Arch. nat., Min. centr., CXII, 133, Transkription von Nicolas Courtin, S. 764); Hôtel Hameaux (1668): 57.185 livres (Nachlassinventar von Jean Dyel, Sieur des Hameaux 1668, Arch. nat., Min. centr. CVII, 211, Transkription von Nicolas Courtin, S. 298).

Die Ausstattungen der Hôtels particuliers von Michel Particelli d'Émery, Louis Hesselin und dem Abbé de La Rivière situierten sich um 90.000 livres.¹³⁶ Mit weitem Abstand stechen jene des Hôtel Séguier (1672) mit 160.247 livres und des Hôtel Aumont (1669) mit 159.565 livres hervor.¹³⁷

Wiederholt lässt sich beobachten, dass ein Zusammenhang zwischen den Möblierungen von Hôtel particulier in Paris und der Maison de plaisance auf dem Land im Besitz derselben Person besteht. Im Fall von Fouquet verhindert eine unvollständige Quellenlage eine entsprechende Betrachtung. Zudem waren seine Anwesen in und bei Paris¹³⁸ entweder noch in der Entstehung begriffen oder hatten ihre wertvollen Objekte vermutlich (zeitweise) an Vaux-le-Vicomte abgegeben.¹³⁹ Ein anschauliches Beispiel liefert indes Jacques Bordier: 1652 wurden im Inventar des Nachlasses seiner Ehefrau Catherine Lybault für das Pariser Hôtel particulier 52.595 livres angegeben; bei Bordiers Tod 1660 ist der Wert um mehr als die Hälfte auf 25.300 livres gefallen.¹⁴⁰ Für sein Schloss Le Raincy lässt sich gleichzeitig eine gegenteilige Entwicklung beobachten: Von 19.513 livres (1653) erfolgte eine deutliche Wertsteigerung der inventarisierten Objekte auf etwa 49.576 livres (1660). Darin deutet sich eine Konzentration Bordiers auf seine Maison de plaisance nach 1652 an, die offenbar auf Kosten der Ausstattung des Pariser Hôtels geschah. Ähnlich gelagert scheint der Fall von Claude de Bullion, dessen Schloss Wideville 1641 eine relativ niedrig geschätzte Möblierung aufwies, im Gegensatz zu jener in seinem Pariser Hôtel particulier in der Rue du Plâtre.¹⁴¹ Bei überdurchschnittlichen Ausstattungen, wie jenen der erwähnten Hôtels particuliers von Pierre Séguier oder dem Duc d'Aumont fällt auf, dass sie von Personen initiiert wurden, die für ihre Anwesen auf dem Land keine gesteigerten Anstrengungen unternahmen.

Die Nutzung des Landschlusses als nur zeitweiliger Aufenthalts- und Empfangsort spiegelt sich auch in den dort aufbewahrten Objekttypen. So verzeichnet keines der

136 Hôtel d'Émery (1650): 85.673 livres (Nachlassinventar von Michel Particelli d'Émery 1650, Arch. nat., Min. centr., LXXXVI, 323, Transkription von Nicolas Courtin, S. 251); Hôtel Hesselin (1662): 90.210 livres (Nachlassinventar von Louis Hesselin 1662, Arch. nat., Min. centr., XX, 310, Transkription von Nicolas Courtin, S. 326); Hôtel de La Rivière (1670): 93.620 livres (Nachlassinventar von Louis de La Rivière 1670, Arch. nat., Min. centr., CV, 835, Transkription von Nicolas Courtin, S. 404).

137 Vgl. Nachlassinventar von Pierre Séguier 1672, Arch. nat., Min. centr., XLV, 232, Transkription von Nicolas Courtin, S. 670; Nachlassinventar von Antoine d'Aumont de Rochebaron 1669, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 142, Transkription von Nicolas Courtin, S. 22.

138 Zu Fouquets Besitztümern und Wohnorten in Paris siehe überblickend Howald 2011, S. 37–38, Anm. 1.

139 Vgl. S. 76 in der vorliegenden Arbeit.

140 Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1652 und Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, [zum Hôtel particulier in Paris] Transkription von Nicolas Courtin, S. 779, 786.

141 Labatut nennt für Mobiliar, Tafelsilber und Schmuck in allen Anwesen Bullions einen Gesamtwert von 246.191 livres, 14 sols sowie zusätzliche 4.058 livres, 11 sols für die Bibliothek. Vgl. Labatut 1963, S. 25. In diesem Verhältnis offenbart sich die auf Wideville entfallende Summe mit 27.781 livres, 15 sols als gering.

untersuchten Inventare eine größere Zahl an Studienmöbeln; auch die Bibliotheken befinden sich mehrheitlich in Paris. Die Pariser Hôtels particuliers beherbergen die Sammlungen im engeren Sinne: Wertvolle Gemälde, Porzellan, *curiosités* in Form exotischer Objekte oder kleine Skulpturen wurden in der Stadt präsentiert, wo sie ein größeres Publikum erreichten. Auch lassen sich in Paris mehr Räumlichkeiten mit einer thematischen Ausrichtung beschreiben, der Stoffe, Möbel und Dekorobjekte angepasst wurden.¹⁴² In den Landschlössern hingegen diente die weitgehende Vermeidung räumlich-thematischer Festschreibungen und die ständig mögliche Zirkulierung der Möbelstücke den Intentionen der Schlossbesitzer mit Blick auf die wesentliche Empfangsfunktion. Ephemere Dekorationen, Verunklärungen der Raumbegrenzungen und illusionistische Effekte im Innenraum – wie beispielsweise anlässlich des Empfangs von Christina von Schweden auf dem Anwesen von Louis Hesselin beobachtet¹⁴³ – konnten in wenig spezifizierten Räumlichkeiten besser realisiert und flexibler dem Rang der Gäste angepasst werden.

Schließlich lässt auch die vergleichende Betrachtung einzelner Möbeltypen Rückschlüsse auf die Qualität der Ausstattung zu. Insbesondere das Bett ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich: Im 17. Jahrhundert in vielfältiger Form genutzt, hatte es nicht nur Schlaf- und Ruhe-, sondern insbesondere eine Empfangs- und Arbeitsfunktion. Seine repräsentative Dimension machte aus ihm ein Möbelstück, dessen Wert als Gradmesser für die Raumbedeutung und nicht selten für die gesamte Ausstattung gelten kann. Entscheidend für die Qualität eines Bettes war weniger seine Struktur, als seine textile Garnitur, die in einem komplizierten Aufbau die Holzkonstruktion oftmals gänzlich verdeckte.¹⁴⁴ Der Wert des Bettes bemaß sich an den verwendeten Stoffen, ihren Gold- und Silberanteilen sowie dem Aufwand der textilen Kombinationen. Bestandteile der sogenannten *ameublements* waren zudem meist ein Tisch mit einem Überwurf und unterschiedliche Sitzmöbel, die mit denselben Stoffen wie das Bett gespannt waren. Der Empfangsfunktion des Ensembles entsprechend setzten sich die Sitzmöbel üblicherweise aus unterschiedlichen Typen zusammen – von *fauteuils* über *chaises* zu *sièges pliants* reichend – und ermöglichten so eine feine Abstufung im Zeremoniell inszenierter Hierarchisierung. Ergänzt wurde das *ameublement* oftmals durch stofflich und farblich zugehörige Tapisserien, die (zumeist dreiteilig) das Bett in dem für seine Aufstellung vorgesehenen Alkoven dreiseitig einfassten. Über die farblich-materielle Einheitlichkeit konnte eine homogene Raumwirkung erzielt werden, ohne

142 So waren im Hôtel Lambert oder dem Hôtel d'Aumont Räume mit vornehmlich chinesischen Objekten eingerichtet; im Hôtel Séguier fand ab 1672 eine räumlich-thematische Ordnung der Sammlungen statt. Relativ verbreitet waren zudem Räume mit einer Gemälde-Präsentation. Vgl. Courtin 2011a, S. 157–159.

143 Vgl. S. 88–89 in der vorliegenden Arbeit.

144 Vgl. zu den unterschiedlichen Konstruktionen und Typen des Bettes im französischen 17. Jahrhundert Courtin 2011a, S. 200–215. Detailliert zu dem in den Inventaren verwendeten Vokabular siehe auch Courtin 2019.

dass eine Beweglichkeit der Möbel und die Möglichkeit momentgebundener Umgestaltung aufgegeben werden mussten.¹⁴⁵

Alle untersuchten Inventare weisen eine hohe Bandbreite von Betten auf, deren Funktionen vom einfachen funktionalen Gegenstand in untergeordneten Räumlichkeiten bis hin zu aufwendigen, detailliert beschriebenen *ameublements* in den repräsentativen Appartements und Garde-meubles reichten. War der Tapissereienbestand in Vaux-le-Vicomte zum Zeitpunkt von Fouquets Sturz im zeitgenössischen Vergleich auf einen zweiten Rang verwiesen, galt dies nicht für den Bestand der Betten, der quantitativ und qualitativ als herausragend eingestuft werden muss. Die Betten mit ihren zugehörigen Textilgarnituren und Sitzmöbeln erreichten einen Gesamtwert von etwa 41.100 livres. Der variablen Gebrauchsfunktion des Möbels entsprechend reichen die Schätzwerte von wenigen livres für einfache *couchettes* bis zu 12.000 livres für das höchstgeschätzte Bett. Eine repräsentative Funktion ist in Vaux-le-Vicomte für zehn Betten anzunehmen, deren Werte über 500 livres liegen. Die wertvollsten Betten – für 12.000, 8.000, 5.000 und 4.000 livres – wurden im Gardemeuble aufbewahrt¹⁴⁶ und (bis auf jenes für 8.000 livres) nach Fouquets Sturz von Ludwig XIV. für erneut hochgesetzte Summen¹⁴⁷ erworben. Bedauerlicherweise können die einzelnen *ameublements* keinen konkreten Räumen in Vaux-le-Vicomte zugeordnet werden; die wertvollsten unter ihnen waren zweifelsohne für die Chambres der repräsentativen Appartements im Erdgeschoss bestimmt.

Unter den analysierten Inventaren erweist sich Maisons als das einzige Schloss, in dem ein Bett in einer Vaux-le-Vicomte vergleichbaren Größenordnung stand: In der Chambre à l'italienne im Obergeschoss wurde ein Bett auf 12.000 livres geschätzt,¹⁴⁸ vermutlich für den König gedacht. In Maisons bildet ein solch wertvolles Bett indes die Ausnahme, denn nur zwölf der insgesamt 98 inventarisierten Betten werden auf mehr als 100 livres, nur sechs Betten auf mehr als 400 livres geschätzt.¹⁴⁹ Der Gesamtwert der Betten erreicht etwa 22.259 livres und weist damit einen deutlichen Abstand zu Vaux-le-Vicomte auf.

145 Vgl. Courtin 2011a, S. 58; 150–156.

146 Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 8v, 9r–9v.

147 Der État des meubles 1665 nennt höhere Werte als im Récolement von 1665 angegeben (14.000, 5.600 und 4.400 livres), vgl. État des meubles 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 97–98. In der Liste des vom König erworbenen Mobiliars von 1668 erscheinen nur drei Betten, ebenfalls mit höheren Werten (14.000 und 4.800 livres sowie ein drittes Bett für 800 livres). Vgl. Bibl. nat., Mél. Colbert, 280, 1668, fol. 302r–303r.

148 Es handelte sich um ein Bett mit stofflich passenden elf Sitzmöbeln (vier *fauteuils*, drei *chaises*, vier *sièges pliants*), zwei *tapis de table* und zwei Tapissereien. Vgl. Nachlassinventar von René de Longueil 1677, Arch. nat., Min. centr., CXII, 168, Transkription von Pierre-Yves Louis, S. 13. Siehe auch Rath 2011, S. 69.

149 Vgl. Nachlassinventar von René de Longueil 1677, Arch. nat., Min. centr., CXII, 168, Transkription von Pierre-Yves Louis. Die teuersten Betten erreichen 3.500 (S. 9–10), 800 (S. 5), 500 (S. 7), und zweimal 400 livres (S. 6, 35). Erwähnenswert ist zudem eine textile Ausstattung ohne die zugehörige Holzkonstruktion für 600 livres (S. 23).

In Le Raincy bietet sich ein ähnliches Bild: eine große Anzahl von *ameublements* mit nur wenigen prestigereichen Einzelstücken. Dennoch zeigt sich die hohe Bedeutung der Betten darin, wie sich die Ausstattung zwischen 1653 und 1660 entwickelte, denn Anzahl und Gesamtwert verdoppeln sich: Während 1653 21 Betten für insgesamt 5.394 livres inventarisiert werden, sind es 1660 45 Betten für 10.996 livres.¹⁵⁰ Der Wert ist dennoch im Vergleich zu Maisons und Vaux-le-Vicomte gering. Ein Zusammenhang zwischen der Qualität der *ameublements* und der Ausstattung in ihrer Gesamtheit wird auch am Beispiel der 52 Betten in Wideville deutlich, die bis auf wenige Einzelstücke¹⁵¹ unter 100 livres bleiben, sogar vielfach nur als einfache *couchettes* unter 50 livres erfasst werden und somit eher Nutzgegenstand als Repräsentationsobjekt waren. Dies korrespondiert mit dem insgesamt relativ niedrig geschätzten Mobiliar des Schlosses. Das Verhältnis der Betten zum Gesamtwert der mobilen Objekte bewegt sich in den konsultierten Inventaren zwischen etwa 20 und 33 Prozent.¹⁵²

Die oftmals detaillierten Beschreibungen der wertvollen *ameublements* heben insbesondere die Stoffart, den Anteil an Gold und Silber sowie die einzelnen textilen Bestandteile hervor. In Vaux-le-Vicomte dominieren bei allen sieben im vierstelligen Bereich liegenden Betten Brokat- und Samtstoffe mit eingearbeitetem Gold und Silber. Bei dreien dieser Betten wurden passende Tapisserien inventarisiert, die auf die intendierte Aufstellung in einem Alkoven hinweisen. Es fällt auf, dass weder im Inventar von 1661 noch im Récolement von 1665 die Betten systematisch mit ihren zugehörigen Sitzmöbeln erfasst wurden, was in Anbetracht der hohen Schätzwerte und einer in der Zeit standardisierten Kombination ungewöhnlich ist. In den meisten konsultierten Inventaren von Landschlössern und Hôtels particuliers werden die zu den Betten passenden Sitzmöbel mit ihren textilen Bestandteilen aufgeführt und in die Schätzung einbezogen. In Vaux-le-Vicomte wurden die Holzkonstruktion, textilen Garnituren und Sitzmöbel teils in unterschiedlichen Schränken und Räumen aufbewahrt, wie das Beispiel des teuersten Bettes für 12.000 livres zeigt. Die Beschreibung des Bettes, das für erhöhte 14.000 livres in königlichen Besitz übergang, ist erstaunlich knapp und benennt eine Textilgarnitur aus grünem Samt mit Gold- und Silberstickereien.¹⁵³ Die zugehörigen

150 Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109; Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109.

151 Vgl. Nachlassinventar von Claude de Bullion 1641, Arch. nat., Min. centr., LI, 259. In Wideville werden nur fünf *ameublements* über 500 livres geschätzt, von denen sich vier im Gardemeuble befanden, geschätzt auf 2.400, 1.500, 950 und 850 livres (fol. 52r–53v). Ein fünftes mit 700 livres angegebenes *ameublement* mit zahlreichen Sitzmöbeln wird in einem kleinen Nebenraum genannt, jedoch seine Bestimmung für die Grande Salle im Obergeschoss präzisiert (fol. 57v–58r).

152 Im Einzelnen (ungefähre Werte): Wideville (1641): ca. 33 %; Le Raincy (1653): ca. 27,5 %; Le Raincy (1660): ca. 21,4 %; Maisons (1677): ca. 26 %; Vaux-le-Vicomte (1665): ca. 19,41 %.

153 1661 ist die Beschreibung etwas ausführlicher. Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 114r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 9r, 18v; État des meubles 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 97.

acht Hussen für *fauteuils* aus grünem Taft, sechs *sièges pliants*, Vorhänge und eine *pente de lit* fanden sich im Gardemeuble in einem anderen Schrank.¹⁵⁴ In der Liste der für den König erworbenen Objekte von 1668 werden hingegen leicht abweichend zwei Hussen für *fauteuils* und überraschend zahlreiche achtzehn Hussen für *sièges pliants* sowie ein *tapis de table* mit dem zum Bett passenden bestickten Samtstoff genannt.¹⁵⁵

Das auf 8.000 livres geschätzte Bett war mit einem goldenen Brokatstoff auf Inkarnat-Grund und den üblichen textilen Bestandteilen ausgestattet, teils verziert mit goldenen Palmzweig-Motiven. Hierzu passend werden eine vierteilige Tapisserie und – nur im Récolement von 1665 – ein *tapis de table* genannt.¹⁵⁶ Ähnlich vorstellbar ist das Bett für 5.000 livres, das sich im *État des meubles* 1665 für 5.600 livres wiederfindet.¹⁵⁷ Seine Textildgarnitur bestand aus Brokat »fondz d'argent à fleurs d'or nuances de diverses couleurs«¹⁵⁸ sowie aus Satin in Inkarnat mit Gold- und Silberstickereien. Die einzelnen textilen Komponenten nahmen den silbernen Brokatstoff wieder auf, ebenso drei zugehörige Tapisserien und ein *dessus-de-fenêtre*.¹⁵⁹ Das Bett für 4.000 livres schließlich, mit 4.400 livres im *État des meubles* von 1665 und nochmals höhere 4.800 livres im Dokument von 1668 angegeben,¹⁶⁰ besaß Textilien aus grünem Samt, verziert mit goldenen und silbernen Ornamenten, sowie gold- und silberdurchwirkten Brokat. Auch hier gehörten drei Tapisserien aus demselben grünen Samt dazu, deren Bestimmung für den Alkoven ausformuliert wird.¹⁶¹

Im Gegensatz zu Vaux-le-Vicomte waren die Innenräume in Wideville, Maisons und Le Raincy vollständig eingerichtet, was eine Betrachtung des Mobiliars im räumlichen Kontext erlaubt. In den drei Inventaren offenbaren sich erstaunlich unterschiedliche Schwerpunkte. In Wideville wurden 1641 verhältnismäßig zahlreiche, jedoch tendenziell niedrig geschätzte Objekte inventarisiert. In seinem Wert vermittelt das Mobiliar zudem kaum Unterschiede zwischen Erd- und Obergeschoss, obwohl von einer deutlichen Hierarchisierung der räumlichen Funktionen auszugehen ist: Im Obergeschoss lagen

154 Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 18v.

155 Vgl. Bibl. nat., Mél. Colbert, 280, 1668, fol. 302v.

156 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 113r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 8v. Auch in diesem Fall übernimmt das Récolement nicht die detailliertere Beschreibung von 1661.

157 Vgl. *État des meubles* 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 97.

158 Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 112v.

159 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 112v–113r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 8r.

160 Vgl. *État des meubles* 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 97; Bibl. nat., Mél. Colbert, 280, 1668, fol. 302v. Der höhere Betrag 1668 erklärt sich eventuell durch die nun zusätzlich genannten sechs Hussen für *fauteuils*, weitere sechs Hussen für *sièges pliants* sowie ein *tapis de table* aus demselben Stoff.

161 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 114r. Trotz der hohen Schätzung werden die Tapisserien 1665 als »de moyenne qualité« beschrieben. Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 9r–9v.

mit der Grande Salle und einer explizit als des Königs ausgewiesenen Raumfolge sowie dem Appartement von Madame Bullion die repräsentativen und wichtigsten Räumlichkeiten. Allerdings erweisen sich in Wideville, ähnlich wie in Vaux-le-Vicomte, die Möblierungen der Appartements als nur bedingt aussagekräftig. Die mit Abstand wertvollsten Objekte wurden in den Garde-meubles verwahrt; die Schätzungen übersteigen dort die in den anderen Räumen erfassten Objekte um mehr als das Fünffache.¹⁶²

Insbesondere ein Aspekt hebt die Innenausstattung von Wideville unter den anderen in der vorliegenden Arbeit betrachteten Schlossbauten hervor: Es findet sich eine erstaunlich hohe Anzahl an Gemälden, die auf zahlreiche Räume verteilt waren.¹⁶³ Das Sujet wird meist genannt, nicht jedoch die Künstler, wobei angesichts niedriger Schätzwerte von einer zweitrangigen Qualität auszugehen ist – Bullion verwahrte seine Gemäldesammlung im engeren Sinne offenbar in seinem Hôtel particulier in Paris, wo eine bedauerlicherweise verlorene Schätzung durch Simon Vouet erfolgte.¹⁶⁴ In Wideville kam zahlreichen Gemälden eine in erster Linie dekorative Funktion zu, wie beispielsweise zwölf Monatsdarstellungen im Vestibül im Erdgeschoss oder den zahlreichen Gemälden in der sogenannten Salle de poêle, die unter anderem die vier Jahreszeiten und Fruchtstillleben zeigten.¹⁶⁵ Im repräsentativen Obergeschoss akzentuiert die Wahl der Gemälde hingegen deutlich die Stellung Claude de Bullions. Das Appartement des Königs und jenes von Madame de Bullion – beide zum Zeitpunkt der Inventarisierung sparsam möbliert – lagen beidseitig der Grande Salle. Diese war mit einer vergoldeten Ledertapete ausgestattet und besaß kaum Möbel, jedoch zwölf großformatige Gemälde mit einer *Histoire éthiopique de Théagène et Chariclée*, die sich in einer angrenzenden Passage fortsetzte. Geschaffen von Simon Vouet, den Bullion wiederholt beschäftigte, wurden die Szenen zusätzlich in Tapisserien umgesetzt.¹⁶⁶ Ohne Zweifel ist die Wahl des in der ersten Jahrhunderthälfte beliebten Themas auch im Kontext der Serie zu sehen, die für das Cabinet du roi im Schloss Fontainebleau um 1610 von Ambroise Dubois ausgeführt worden war¹⁶⁷ – das Sujet war folglich dazu angetan, einem königlichen Anspruch zu genügen. Des Weiteren wurde in der Grande Salle ein großes Gemälde (angegeben mit 10 × 12 Fuß) inventarisiert, das Claude de Bullion anlässlich der Aufnahme von Henri d'Orléans, Duc de Longueville, in den Ordre du Saint-Esprit gemeinsam mit anderen Ordensmitgliedern an der Seite von König Ludwig XIII. zeigte. Das in Wideville inventarisierte Werk lässt sich mit einer Replik oder Kopie

162 Vgl. Nachlassinventar von Claude de Bullion 1641, Arch. nat., Min. centr., LI, 259, fol. 51v–56r.

163 Vgl. für eine Übersicht der Gemälde in Wideville auch Grodecki 1978, S. 157, 166–169.

164 Vgl. ebd., S. 157.

165 Vgl. Nachlassinventar von Claude de Bullion 1641, Arch. nat., Min. centr., LI, 259, fol. 43r–43v.

166 Vgl. Boyer 2010, S. 44.

167 Nach der antiken griechischen Romanvorlage der *Aithiopika* von Heliodorus aus Emesa vermalte Dubois fünfzehn Szenen, die, eingefasst in Stuck, Wände und Decke schmückten. Siehe auch Grodecki 1978, S. 157.

nach einer heute verlorenen Darstellung von Philippe de Champaigne identifizieren, entstanden 1634 für die Kapelle des Ordre du Saint-Esprit in der Église des Grands Augustins in Paris.¹⁶⁸ Unter weiteren Gemälden in der angrenzenden Passage findet sich auch ein Porträt von Heinrich IV.¹⁶⁹ Bullion platzierte sich in Le Raincy augenscheinlich in unmittelbarer Nähe zur königlichen Macht und stellte über die Ausstattung eine Parallele seines Schlosses zu einer königlichen Residenz her beziehungsweise inszenierte einen dem König würdigen Aufenthaltsort. Nennenswerte Tapisserieserien wurden in Wideville hingegen kaum als Wandschmuck gewählt.

In Maisons kommunizieren die Möblierungen¹⁷⁰ wesentlich deutlicher die räumlichen Hierarchien und bestätigen in der Forschung vermutete funktionale Zuschreibungen der Appartements an René de Longueil, den König sowie die Königin. Die Werte der Möbel offenbaren große Schwankungen, was als absichtsvolle Verdeutlichung der jeweiligen räumlichen Bedeutung verstanden werden muss. Während sich im Erdgeschoss das Appartement Longueils sowie einige funktional offenbar nicht dauerhaft festgelegte Räume befanden,¹⁷¹ manifestierte sich im Obergeschoss ein an dem königlichen Gast ausgerichteter Anspruch. Die beiden Raumfolgen im Erdgeschoss umfassten mobile Objekte im Wert von je etwas mehr als 3.000 livres;¹⁷² im Obergeschoss zeigt sich in den inventarisierten Gegenständen der beiden Appartements eine Verdopplung bis Verfünffachung der Schätzwerte. Innerhalb der Appartements kulminierte die Ausstattung stets in den jeweiligen Chambres.

Im Erdgeschoss lag das Appartement René de Longueils, dessen erste Antichambre nicht möbliert war. Von Interesse sind jedoch eine zweite Antichambre und anschließende Chambre, die durch eine in beiden Räumen verteilte neunteilige Tapisserieserie mit einer Geschichte des Decius miteinander verbunden waren, dabei auch alle

168 Im Auftrag von Ludwig XIII. schuf Philippe de Champaigne 1634 das heute verlorene Gemälde *Louis XIII recevant le duc de Longueville dans l'ordre du Saint-Esprit, le 14 mai 1633*. Zwei Vorzeichnungen haben sich erhalten: Fogg Museum, Harvard, INV 1988.419, <https://hvr.dart/o/294507> [4.1.2021]; Musée de Grenoble, INV MG D 2698, <https://www.navigart.fr/grenoble/artwork/6000000008457?note> [4.1.2021]. Je eine Replik oder vermutlich im Atelier entstandene Kopie des Werks gingen an Claude de Bullion, Garde des Sceaux, und an Claude Bouthillier, Grand Trésorier des Ordre du Saint-Esprit: Toulouse, Musée des Augustins, INV 2004 1 57, <https://www.augustins.org/en/search-notice/detail/2004-1-57-recep-3db16> [9.2.2022]; Troyes, Musée d'Art et d'Histoire, INV 835.1. Vgl. Pericolo 2002, S. 208.

169 Vgl. Nachlassinventar von Claude de Bullion 1641, Arch. nat., Min. centr., LI, 259, fol. 46v–47r.

170 Vgl. zu dem in Schloss Maisons inventarisierten Mobiliar auch das Kapitel VIII in Rath 2011, in dem die mobilen Objekte im Zuge der einzelnen Raumbetrachtungen, auch hinsichtlich der Rückschlüsse auf die Raumnutzungen, einbezogen werden (S. 60–78).

171 Rechtsseitig des Vestibüls wurde 1677 eine Antichambre als Speiseraum genutzt und eine angrenzende Chambre einem Mr. Delorme, vermutlich Longueils Arzt, zugeordnet. Vgl. für die räumlichen Zuschreibungen Rath 2011, S. 61–64, 71–73.

172 Das Inventar listet für das linksseitige Appartement Longueils Objekte im Wert von 3.468 livres, für die gegenüberliegenden Räume 3.075 livres auf. Vgl. Nachlassinventar von René de Longueil 1677, Arch. nat., Min. centr., CXII, 168, Transkription von Pierre-Yves Louis, S. 4–9.

vier Supraporten einbeziehend.¹⁷³ Während die Antichambre eine Möblierung geringen Werts aufwies,¹⁷⁴ wurden in der sogenannten Chambre des captifs insbesondere über einen türkischen Teppich, einen venezianischen Spiegel mit Ebenholzrahmen und ein aufwendiges *ameublement* mit sechzehn Sitzmöbeln für 900 livres¹⁷⁵ aufwendige Akzente gesetzt. Hervorzuheben ist die hohe Zahl von 86 (ungeschätzten) kleinen Dekorgegenständen in Form von Urnen, Fläschchen, Tassen und Vasen, die auf Schränken und Tischen verteilt gewesen sein müssen. Eine Aufstellung solcher kleinen Dekorobjekte, die an eine Sammlungspräsentation erinnert, ließe sich eher in einem Hôtel particulier vermuten. Der Wert des Mobiliars wies die Chambre als wichtigsten Raum des Appartements aus,¹⁷⁶ dem eine zweite Chambre deutlich untergeordnet war¹⁷⁷ – ähnlich der Abstufung zwischen Chambre des Muses und Grande chambre carrée im Appartement Fouquets in Vaux-le-Vicomte.

Auch im gegenüberliegenden Appartement erweist sich die Chambre als wichtigster Raum: Während die als Speiseraum genutzte Antichambre eine funktionale, einfache Möblierung mit Tischen und einer größeren Anzahl an Holzstühlen besaß,¹⁷⁸ wurden die Möbel der sogenannte Chambre de la renommée auf insgesamt 2.123 livres geschätzt, von denen 1.200 livres auf eine dreiteilige Tapisserieserie mit Supraporte zur Geschichte des David entfielen.¹⁷⁹ In offensichtlicher Analogie zur Chambre des captifs befanden sich dort erneut zahlreiche Urnen, Vasen und (Porzellan-)Fläschchen; insgesamt 57 Objekte und zwei *pendules* werden genannt.¹⁸⁰ Im Erdgeschoss von Maison wurde damit offensichtlich eine Raumwirkung verfolgt, die weniger über farblich-materielle Einheit-

173 Die Serie wurde auf 1.500 livres geschätzt; 100 livres wurden für vierzehn rote Samtvorhänge zu ihrem Schutz angegeben. Vgl. ebd., S. 4–5.

174 Aufgeführt werden drei Marmortische, zwei Truhen, drei zusammengehörige *fauteuils* und drei *perroquets* für insgesamt 148 livres. Vgl. ebd.

175 Vgl. ebd., S. 5.

176 Die Tapisserieserie nicht eingerechnet erreichen die Objekte einen Wert von 1.099 livres. In einer zugehörigen Garderobe wurden ein weiteres einfaches Bett ohne Sitzmöbel, eine Truhe und eine fünfteilige Tapiserie *de Beauvais* für geringe 63 livres aufbewahrt. Vgl. ebd., S. 5–6.

177 In dieser zweiten Chambre hing eine neunteilige Pariser Tapiserie mit Longueils Wappen inmitten von Landschaftsdarstellungen (150 livres) und stand ein Bett für 400 livres, wobei die aufgeführten zwölf Sitzmöbel keine stofflichen Übereinstimmungen zeigen und auf kaum nennenswerte 10 livres geschätzt wurden. Vgl. ebd., S. 6.

178 Inventarisiert wurden drei unterschiedlich große Tische, zehn *chaises* aus Holz, eine sechsteilige Tapiserie aus goldenem Leder, zwei Supraporten und zwei rote Vorhänge für insgesamt 96 livres. Vgl. ebd., S. 6–7.

179 Zudem standen hier ein Bett für 500 livres mit zehn passenden Sitzmöbeln, ein zweites kleines Bett ohne Sitzmöbel, dafür jedoch zusätzlich vier *fauteuils* und vier *chaises*. Weitere Tische, *guéridons*, ein Spiegel und ein Kabinettschrank komplettierten die dichte Möblierung. Vgl. ebd., S. 7–8.

180 Vgl. ebd. Ein angrenzendes Cabinet und eine an den Speiseraum anschließende Chambre hatten eine verhältnismäßig einfache und wenig kohärente Möblierung erhalten. Im Cabinet werden ein Tisch, ein Schrank, drei *chaises* und zwei zweiteilige Tapissereien für 260 livres genannt; in der Chambre befanden sich mehrere Tische, ein Kabinettschrank, ein Spiegel, zwei Betten, nicht zusammengehörige Sitzmöbel und eine fünfteilige Tapisserieserie für insgesamt 596 livres. Vgl. ebd., S. 9–10.

lichkeit, als vielmehr über eine dichte und kleinteilige Möblierung mit vereinzelt wertvollen Objekten zu beeindrucken suchte.

Auch im Obergeschoss lag der Akzent auf den *Chambres*. Rechtsseitig wies eine erste *Salle de billard* ein auf geringes 234 livres geschätztes Mobiliar auf,¹⁸¹ das in der anschließenden sogenannten *Chambre aux aigles* um mehr als das 25fache auf einen Wert von 6.246 livres gesteigert wurde. Dort stand das zweitwertvollste Bett im Schloss mit zugehörigen Sitzmöbeln für 3.500 livres; außerdem wurden ein Tisch mit *tapis de table*, zwei *guéridons*, ein Spiegel, zwei weitere *chaises*, ein Teppich, Vorhänge, und eine auf 2.600 livres geschätzte Brüsseler Verdüre inventarisiert.¹⁸² Die Tapisserieserie setzte sich, wie bereits im Erdgeschoss der Fall, in einer zweiten *Chambre* fort, die sich indes mit deutlich geringer geschätzten Möbeln für insgesamt 334 livres zurücknahm.¹⁸³ Dies gilt gleichermaßen für die den beiden *Chambres* angegliederten Garderoben¹⁸⁴ und ein *Cabinet*. In letzterem ist eine Tapisserieserie *haute lisse* aus Brügge mit Taten des Herkules erwähnenswert, gemeinsam mit einem *dessus de cheminée* auf 400 livres geschätzt.¹⁸⁵

Den Höhepunkt der Innenräume bildete das linksseitig gelegene, vermutlich dem König reservierte *Appartement*, das mit Objekten im Wert von insgesamt 22.038 livres alle anderen Raumfolgen um ein Vielfaches übertraf. In der *Grande Salle* wurden ein großer Tisch, ein persischer Teppich sowie zwölf *fauteuils* und zwölf *chaises* inventarisiert; zudem hing dort eine sechsteilige Tapisserieserie zu den *Œuvres de miséricorde* für 4.500 livres. Der anschließende *Salon* setzte die große Zahl von Sitzmöbeln als Zeichen der offiziellen Empfangsfunktion mit dreizehn Stück fort, ergänzt um einen Tisch, einen persischen Teppich und eine Tapisserieserie mit den Arbeiten des Herkules, jedoch fielen die Wertschätzungen mit insgesamt 548 livres gering aus.¹⁸⁶ Die anschließende *Chambre à l'italienne* musste mit Objekten für insgesamt 15.567 livres umso beeindruckender erschienen sein. Ein Tisch mit zwei *tapis de table*, vier *guéridons*,

181 Im Einzelnen genannt werden ein Billardtisch, zwei Tische, ein türkischer Teppich und elf *pérroquets* aus Holz. Die Wände schmückte eine Tapissérie aus vergoldetem Leder. Vgl. ebd., S. 9.

182 Die textile Ausstattung des Bettes wurde von grünen Stoffen mit silbernen und goldenen Elementen dominiert; die passenden Sitzmöbel setzten sich aus sechs *fauteuils*, sechs *chaises* und sechs *sièges pliants* zusammen. Vgl. ebd., S. 9–10.

183 Im Einzelnen genannt werden zwei Tische, ein *ameublement* für 250 livres, ein Spiegel, ein türkischer Teppich, zu der genannten Tapisserieserie passende *dessus de cheminée* und zwei Supraporten sowie rote Fenstervorhänge. Vgl. ebd., S. 10.

184 Das Mobiliar in der Garderobe der *Grande chambre* wurden auf 84 livres, 10 sols, jenes der zweiten *Chambre* auf 41 livres, 10 sols geschätzt. Vgl. ebd., S. 11–12.

185 Das *Cabinet* war außerdem mit einem kleinen Tisch, sechs *fauteuils*, zwei *chaises* und einem kleinen Bett ohne weitere Sitzmöbel möbliert. Insgesamt kommt das Mobiliar auf einen Wert von 491 livres, 10 sols. Vgl. ebd., S. 11.

186 Vgl. ebd., S. 12. Die vierteilige Tapisserieserie aus Brügge entspricht in Beschreibung, Motivik und Wert (400 livres) jener im *Cabinet* im Erdgeschoss, bis auf einen geringen Unterschied in der angegebenen Höhe (S. 11). Es ist folglich nicht ausgeschlossen, dass es sich um eine zusammengehörige Serie handelte.

ein Spiegel und ein persischer Teppich bildeten neben dem *ameublement* für herausragende 12.000 livres die wesentliche Möblierung des Raumes, ergänzt durch eine englische Tapiserie mit einer Geschichte des David in vier Teilen und einer Supraporte für zusammen 2.500 livres. Ein weiteres Tapiserie-Einzelstück aus Paris kam auf hohe 400 livres. Das Bett war im Alkoven platziert, ausgestattet mit violetterm Samt mit Gold- und Silberstickereien sowie Hussen aus grünem Taft. Derselbe Stoff war für den *tapis de table* und vier *fauteuils* verwendet worden; hinzu kamen drei *chaises* und vier *sièges pliants* mit grünem Samt und »franges or et argent fin.«¹⁸⁷ Zusätzlich fassten zwei kleine Tapisseries das Bett im Alkoven ein und wiederholten den violetten Stoff mit Gold- und Silberstickereien. Die außergewöhnliche Farbwahl könnte sich vor dem Hintergrund einer Nähe zum königlichen Purpur erklären. Eine zweite *Chambre* war für 993 livres ebenfalls aufwendig ausgestattet;¹⁸⁸ das rückseitig gelegene Spiegelkabinett war nicht mit größerem Mobiliar bestückt worden, vermutlich um den über die Verspiegelungen erreichten Effekt nicht zu mindern.¹⁸⁹

Die Raumkonzepte in *Maisons* basierten auf einer dichten Möblierung mit einzelnen prestigereichen Objekten, deren höchste Werte sich in den *Chambres* der vier repräsentativen Appartements konzentrierten. Textile, materielle, farbliche oder thematische Analogien standen über die *ameublements* hinaus kaum im Zentrum des Raumerlebnisses; vielmehr sollten die Besucher*innen über offensichtliche Wertsteigerungen und die Fülle der Objekte beeindruckt werden. Longueil präsentierte sich zudem über die im Verhältnis zurückgenommene Ausstattung seines eigenen Appartements als Untertan des Königs. Ein solcher Bescheidenheitsgestus lässt sich in Vaux-le-Vicomte nicht feststellen: Wenn auch die dem königlichen Appartement zugeordneten Möbel nicht mehr zugeordnet werden können, ist bereits die Hängung der teuersten Tapisserieserien aus Fouquets Besitz in seinem eigenen Appartement als aussagekräftige Geste zu verstehen. Im Vergleich zu *Maisons* erweisen sich die Werte der einzelnen Objekte in Vaux-le-Vicomte als deutlich höher, die Möblierungen jedoch weniger dicht und nicht durch kleinteilige Dekorobjekte bereichert.

Ein näherer Blick lohnt schließlich auf das Mobiliar von Schloss Le Raincy,¹⁹⁰ das bereits in seiner textilen Ausstattung ein von *Maisons*, *Wideville* und *Vaux-le-Vicomte* differierendes Raumkonzept offenbart hatte. Eine genaue funktionale Zuschreibung der

187 Ebd., S. 13. In der zugehörigen Garderobe befanden sich weitere zwei Betten, Sitzmöbel und Tapisseries, jedoch auf nur 109 livres, 10 sols geschätzt (S. 12–14).

188 Im Einzelnen inventarisiert wurden ein Tisch mit *tapis de table* und acht *chaises* aus Holz, ein aufwendig gerahmter Spiegel, weiße Fenstervorhänge und eine vierteilige Tapiserie *fond d'or*, zu der auch zwei Supraporten zählten. Dazu gehörten sechs *fauteuils*, acht *carreaux* und ein *tapis de table* mit passenden Farben und Stoffen. Vgl. ebd., S. 13–14.

189 Es wurden hier ein Kristalllüster, ein Vorhang, acht *porte-carreaux* und 34 *carreaux* inventarisiert. Vgl. ebd., S. 14.

190 Siehe zur Möblierung von Le Raincy auch Moureyre 2013b.

Räume ist, auch aufgrund eines fehlenden Grundrisses zum Obergeschoss,¹⁹¹ nur bedingt möglich. In Erdgeschoss und erster Etage lagen jeweils zwei Appartements beidseitig des zentralen Vestibüls beziehungsweise Salons. Anhand der Möblierung kann auch in Le Raincy die Hierarchie der Räume klar umschrieben und das rechterhand gelegene Appartement im Obergeschoss als wichtigste Raumfolge erkannt werden, vermutlich dem König reserviert. Das Mobiliar transportiert die Raumhierarchien jedoch weniger nachdrücklich als dies in Maisons zu beobachten war.

1660 werden im Erdgeschoss in den linksseitigen Räumen¹⁹² Objekte für 7.880 livres, auf der gegenüberliegenden Seite für 4.074 livres, 10 sols genannt; im Obergeschoss erreicht das Mobiliar im linken 5.636 livres, 10 sols und 8.487 livres im rechten Appartement.¹⁹³ Die Schätzwerte spiegeln im Vergleich zu 1653 eine deutliche Aufwertung der Ausstattung¹⁹⁴ und mitunter eine Verschiebung in den Akzentsetzungen. So erweisen sich 1653 die rechtsseitig des Vestibüls im Erdgeschoss gelegenen Räumlichkeiten als aufwendiger möbliert als jene auf der linken Seite, was sich bis 1660 umkehrt. Die linksseitigen Räume, nun explizit als Raumfolge Bordiers benannt, hatten zwischenzeitlich eine wesentlich aufwendigere Ausstattung erhalten. Zum Garten lag eine große Chambre, in der sich 1660 die teuerste figürliche Tapiserie aus Bordiers Besitz befand, eine auf 3.000 livres geschätzte Geschichte des David. Darüber hinaus dominierte den Raum ein aufwendiges *ameublement* mit zwölf *chaises* und sechs *sièges pliants* mit passenden Textilien, geschätzt auf 1.800 livres.¹⁹⁵ Sowohl zur Garten- als auch zur Hofseite lag je eine weitere Chambre, jeweils bestückt mit einem Bett mit stofflich passenden Sitzmöbeln und Tapisseries für 500 livres.¹⁹⁶ Auch der als Bordiers

191 Der Grundriss des Erdgeschosses wurde, ebenso wie insgesamt fünf Außenansichten des Schlosses, von Jean Marot gestochen und ist Teil des sogenannten *Petit Marot*. Vgl. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10403180/f160.item> [25.1.2021].

192 Im Vestibül werden 1660 zwei Tische sowie insgesamt 24 *chaises* für insgesamt 110 livres inventarisiert. Vgl. Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 86; 1653 wird das Vestibül mit der rechtsseitig gelegenen Salle du billard zusammengefasst. Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 46.

193 Vgl. Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 75–78, 86–90.

194 1653 werden in der Raumfolge im Erdgeschoss links Objekte für insgesamt 2.624 livres inventarisiert; in den gegenüberliegenden Räumen sind es 3.383 livres. Hinzu kommen 120 livres für einige separat geschätzte Gemälde, die 1660 nicht erwähnt werden. Im Obergeschoss werden auf der linken Seite Objekte für 2.757 livres, auf der rechten für 4.491 livres inventarisiert. Die Gemälde in den Räumen auf der rechten Seite kommen auf insgesamt 880 livres. Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 46–60, 68–69.

195 1660 werden für den Raum insgesamt verhältnismäßig hohe 4.860 livres angegeben. Vgl. Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 75–76. Auch 1653 war der Raum aufwendig, doch mit anderen Objekten (für insgesamt 1.855 livres) ausgestattet. Das *ameublement* mit seinen Sitzmöbeln besaß 1653 einheitlich roten Samt. Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 51–52.

196 Das *ameublement* in Bordiers Chambre besaß »taffetas de la Chine bleu à petits personnages et grotesques brodée« sowie »satin de la Chine« und »serge bleu« mit sechs *fauteuils* und sechs *sièges pliants*. Jenes in der Chambre zum Hof wird ebenfalls mit »satin de la Chine«, jedoch mit unterschiedlichen

Chambre beschriebene Raum lässt mit Objekten für 2.371 livres, darunter eine Tapisserieserie für 1.800 livres, auf eine im Verhältnis zu 1653 (237 livres) wesentlich aufwendigere Ausstattung schließen, die zudem die vorangehende Chambre deutlich übertrifft.¹⁹⁷

Auf der gegenüberliegenden Seite scheinen die Raumfunktionen nur vage festgelegt gewesen zu sein. Zum Garten lagen eine Salle du billard und zwei Chambres; zur Hofseite wurde ein Raum als Kapelle genutzt und reihten sich weitere Garderoben und Chambres auf. Die Salle du billard war 1660 mit einer vergoldeten Ledertapete ausgestattet, sonst jedoch sparsam möbliert.¹⁹⁸ Die anschließende Chambre ist 1660 mit Objekten im Wert von 1.563 livres als wichtigster Raum ausgewiesen, möbliert mit zwei Tischen, zwei *guéridons*, einem Spiegel und einem *ameublement* mit sechs *fauteuils* und sechs *sièges pliants*. Die Textilien waren mehrheitlich aus gelbem Damast, verwendet auch für die Tapiserie an den Wänden; 1653 wird zudem ein nicht näher beschriebenes Gemälde von Poussin erwähnt.¹⁹⁹ In Anlehnung an seine textile Ausstattung hatte der Raum offenbar die Bezeichnung »chambre jaulne« erhalten, die in beiden Inventaren auftaucht.²⁰⁰ Eine zugehörige Garderobe verwahrte 1660 zahlreiche weitere Möbel, darunter mehrere Teppiche und Betten, für relativ hohe 1.109 livres, 10 sols.²⁰¹ Die anderen Chambres und Garderoben sowie die Kapelle zur Hofseite bewegen sich im Wert ihrer Objekte hingegen in beiden Inventaren unter 500 livres.²⁰²

Farben beschrieben. Vgl. Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 76–79.

197 Moureyre 2013b täuscht sich in der Angabe eines Tisches für 1.500 livres, für den tatsächlich nur 15 livres veranschlagt werden. Die genannte Tapisserieserie »des bucherons« (1.800 livres) hing 1653 noch in der ersten großen Chambre. Die Objekte in der zweiten Chambre zur Hofseite erreichen 1660 niedrige 578 livres; 1653 werden hier 420 livres angegeben. Die in den zugehörigen Garderoben aufbewahrten Objekte sind aufgrund ihrer geringen Werte zu vernachlässigen. Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 52–53; Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 76–78.

198 Ein Billardtisch, ein kleines Bett und sechs *tabourets* werden (zusammen mit der Tapiserie) auf geringe 143 livres geschätzt. Vgl. Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 86. Entgegen der sonstigen Tendenz zu höheren Schätzwerten 1660 werden im Inventar von 1653 nahezu dieselben Objekte höher eingestuft, auf einen Gesamtwert von 447 livres kommend. Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 46.

199 Vgl. Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 87–88; *Ameublement* und Tapiserie werden bereits 1653 in demselben Raum für hohe 1.100 livres inventarisiert; sonst führt das Inventar nur Kaminutensilien und eventuell denselben Spiegel für insgesamt 40 livres auf. Das Poussin zugeschriebene Gemälde wird auf nur 30 livres geschätzt. Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 47–48, 69.

200 1653 wird der Raum als »chambre jaulne« bezeichnet, wenn auch »jaulne« durchgestrichen scheint. 1660 ist von der »chambre servant de garderobe a la chambre jaulne« und einem »cabinet près de la chambre jaulne« die Rede.

201 Vgl. Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 89–90.

202 Vgl. ebd., S. 86–90; Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 48–51.

Die Inventarauswertungen offenbaren für das Erdgeschoss von Le Raincy eine sich wiederholende Grundausrüstung, bestehend aus dem Bett mit seinen Sitzmöbeln, zwei *guéridons*, einem Tisch, einer Tapiserie und je nach repräsentativem Grad einem Spiegel. Nur vereinzelt finden sich weitere Objekte, wodurch die Möblierung weniger Bezüge zu den Raumfunktionen aufweist, als dies in Fouquets Appartement in Vaux-le-Vicomte oder in Maisons beobachtet werden konnte. Zudem wurde das Bett mit seinen Sitzmöbeln innerhalb des relativ reduzierten Mobiliars bestimmend. Der homogene Effekt mit textilen und farblichen Analogien zwischen dem *ameublement* und den Wänden kam so wirkungsvoll zur Geltung. Ein ähnliches Raumkonzept kann bereits 1653 beobachtet werden und lässt sich noch 1660 nach den umfassenden Neugestaltungen erkennen, wobei teils auch raumübergreifende Korrelationen gesucht wurden.²⁰³

Im ersten Obergeschoss lagen über dem Appartement Bordiers mehrere Chambres und Garderoben, unter denen bereits 1653 zwei Chambres aufgrund ihres hoch geschätzten Mobiliars auffallen.²⁰⁴ Bis 1660 wurde deren Ausstattung vor allem über die *ameublements* erneut gesteigert. In der »chambre de vellours«²⁰⁵ wiederholte sich die erwähnte Kombination aus einem Tisch, zwei *guéridons*, einem *ameublement*, einer Tapiserie und einem Spiegel, unter Hinzufügung eines einfachen *lit de repos*. In sämtlichen textilen Bestandteilen beider Betten sowie in der Tapiserie dominierte die Farbe rot, worin sich die Bemühung um eine einheitliche Wirkung vermittelt.²⁰⁶ In der anschließenden Chambre hing die nun auf 1.200 livres geschätzte Tapiserierserie zur Jagd und stand ein auf 600 livres geschätztes *ameublement* mit einem mit floralen Motiven verzierten Samtstoff, der auch für die vier *fauteuils* und sechs *sièges pliants* sowie den *tapis de table* verwendet worden war.²⁰⁷

Mit dem Salon im Zentrum setzten die Räumlichkeiten ein, die ganz auf Öffentlichkeit, Repräsentation und, so ist zu vermuten, den königlichen Gast ausgerichtet waren. Die Ausstattung des Salons antwortete 1660 mit einem Cembalo, sechzehn *fauteuils* und

203 So war bspw. die Chambre Bordiers 1660 thematisch nach chinesischen Einflüssen ausgerichtet, vermittelt in textilen Akzentsetzungen und einem »cabinet de la chine couvert de nacre de perle« (S. 77). In der hofseitigen Chambre wurde diese Ausrichtung mit chinesischem Satin in Tapiserie und *ameublement* erneut aufgenommen. Vgl. Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 76–77, 78.

204 In der »grande chambre haulte« befanden sich ein Bett mit Tisch und Sitzmöbeln sowie ein Spiegel (alle Objekte kommen auf 885 livres); in der Chambre »du costé de la montagne« stand ebenfalls ein Bett mit Tisch und Sitzmöbeln und hing die auch 1660 dort inventarisierte Tapiserierserie mit Jagdszenen (für zusammen 1.600 livres). Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 54–56.

205 Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 78.

206 Insgesamt werden die Objekte auf 3.154 livres geschätzt. Vgl. ebd., S. 78–79.

207 Insgesamt werden die Objekte auf 1.825 livres, 10 sols geschätzt. Vgl. ebd. Die restlichen Räume sind aufgrund ihrer niedrigen Schätzwerte zu vernachlässigen.

zwölf *guéridons* auf eine Nutzung im Rahmen von Festlichkeiten.²⁰⁸ Das rechtsseitige Appartement wurde vom Salon aus mit einer *Chambre à l'italienne* betreten, die kein *ameublement* besaß. Funktional liegt es trotz der Bezeichnung im Inventar von 1660 nahe, dort eine *Antichambre* zu vermuten, als welche sie von Antoine-Nicolas Dézallier d'Argenville 1755 eingeordnet wird.²⁰⁹ Angegeben werden in beiden Inventaren nur sieben *fauteuils* und vier *chaises*, die einheitlich mit »brocattelle bleu fond jaulne«²¹⁰ bezogen waren. Aus demselben Stoff war die Tapiserie, die von blauen Hussen geschützt wurde. Eventuell stand in diesem Raum die Präsentation eines Kunstwerks im Mittelpunkt. Bereits 1653 befand sich hier Jacques Sarazins Marmorgruppe *Les enfants à la chèvre* (1640), 1660 auf 3.000 livres geschätzt.²¹¹ Dézallier d'Argenville beschreibt für die Decke ein von François Perrier ausgeführtes »Festin de Bacchus, le Triumphe de ce Dieu, & une Vendange«²¹² und über dem Kamin ein »banquet Royal, qu'on dit de Rembrandt«.²¹³ 1660 wurden keine Gemälde inventarisiert, jedoch nennt das Inventar von 1653 für die *Chambre à l'italienne* vier Supraporten mit Fruchtstilleben von Gérard Malpas Boswin²¹⁴ für 60 livres sowie ein »tableau d'après le poussin au manteau de la cheminée«²¹⁵ für 40 livres. Bei letzterem handelte es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um eine Kopie nach Poussins *Triomphe de Bacchus*,²¹⁶ die von Dézallier d'Argenville fälschlicherweise mit Rembrandt in Verbindung gebracht wurde. Offensichtlich wurde in der *Antichambre* eine thematische Verbindung zwischen Skulptur, Kaminbild und Deckengestaltung gesucht, zumal sich über die wiederholte Verbildlichung bacchantischer Festlichkeiten eine naheliegende Parallele zu Le Raincy als Ort ländlicher Zerstreungen herstellen ließ. Dazu passen weitere Gemälde, die sich 1653 in der *Chambre à l'italienne* befanden und hauptsächlich mit der Jagd verbundene Tierdarstellungen zeigten.²¹⁷

208 Weiterhin fanden sich drei Tische und ein türkischer Teppich. Insgesamt kommen die Objekte auf 936 livres. Vgl. ebd., S. 82. 1653 ist die Ausstattung sparsamer, wenn auch bereits der türkische Teppich und eine »grande table servant de buffet« genannt werden. Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 57.

209 Vgl. A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 300.

210 Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 83. 1653 wird der Stoff mit »brocattelle de venise orore et blanc et bleu« umschrieben. Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 58.

211 Vgl. Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 83. Für die Skulptur werden 1653 1.200 livres angegeben, vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 58. Zu Sarazins Werk siehe S. 163, Anm. 155.

212 A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 300.

213 Ebd.

214 Gérard Malpas Bastin, genannt Goswin (1613–1685), im Inventar von 1653 wiederholt mit »Girard« bezeichnet.

215 Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 68.

216 Vgl. zu Poussins Gemälde auch S. 234, Anm. 194 in der vorliegenden Arbeit.

217 Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 69. Siehe auch Moureyre 2013b.

Mit der *Chambre dorée* folgte der 1660 mit 3.844 livres am wertvollsten ausgestattete Raum des Appartements, wobei der Abstand zu Bordiers *Chambre* im Erdgeschoss gering ausfällt. Im Alkoven stand ein Bett mit Sitzmöbeln und stofflich passenden Tapisserien für 2.000 livres, während der restliche Raum eine auf 500 livres geschätzte goldene Ledertapete erhalten hatte,²¹⁸ welche die Raumbezeichnung erklärt. Zwei Spiegel für 400 livres und ein Teppich für 800 livres unterstrichen die räumliche Bedeutung.²¹⁹ Das *Cabinet* setzte den Luxus mit zwei Spiegeln mit vergoldeter Lederbordüre für zusammen 1.000 livres fort; hervorzuheben ist zudem die hohe Anzahl von zehn Marmorbüsten für zusammen 300 livres.²²⁰ Die Wahl der Textilien sowohl in der *Chambre dorée* als auch im *Cabinet* knüpft – wenn auch verhalten – an die Deckengestaltungen an, die in beiden Räumen dem Thema der Venus gewidmet waren. In der *Chambre dorée* hatte François Perrier eine Toilette der Venus dargestellt, umgeben von vier Medaillons, die ihre Geburt, Venus und Mars, Venus und Adonis sowie das Paris-Urteil zeigten. Auf dem Gesims lagerten Kinder in *camaïeu* und weitere allegorische Figuren.²²¹ Das Deckengemälde des Alkovens zeigte, so Dézallier d’Argenville, »Vénus sur son char, précédée des Graces«.²²² Im *Cabinet* schuf Charles-Alphonse Du Fresnoy ein *Embrasement de Troie* an der Decke mit Venus, die Paris die in Flammen stehende Stadt zeigt.²²³ *Ameublements* und Wände beider Räume waren in Satin mit einer »variété de fleurs«²²⁴ beziehungsweise einem Brokatstoff »or et argent à fleurs«²²⁵ ausgestattet. Die florale Motivik des Mobiliars war zweifelsohne in einer bewussten Anlehnung an das Venusthema und um eine heitere, reizvolle Atmosphäre zu schaffen gewählt worden. In Le Raincy wird folglich deutlich, dass auch in einem Anwesen auf dem Land Verbindungen zwischen mobiler und wandfester Ausstattung im Sinne einer raffinierten und geschlossenen Raumwirkung gesucht wurden.

Die Auswertung der Inventare von Wideville, Le Raincy und Maisons offenbarte Raumkonzepte, die sich teils deutlich von jenen in Vaux-le-Vicomte unterscheiden. Ungeachtet einer anlassgebundenen Ausstattung lässt sich in Vaux-le-Vicomte,

218 Bereits 1653 wird in der *Chambre dorée* eine auf verhältnismäßig hohe 1.500 livres geschätzte Tapiserie »Hauttélisse a personnages« inventarisiert; im Alkoven befand sich kein Bett, doch standen dort acht *fauteuils* und acht *sièges pliants* mit einem Tisch, eingefasst von einer passenden Tapiserie. Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 58–59.

219 Vgl. Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 83–84.

220 Vgl. ebd., S. 84.

221 Vgl. A.-N. Dézallier d’Argenville 1755, S. 301.

222 Ebd., S. 300.

223 Auf Türen und Vertäfelungen waren »des ornemens & des figures qui ont rapport au sujet principal«, A.-N. Dézallier d’Argenville 1755, S. 301. Dézallier nennt zudem Porträts von Ludwig XIII. und Anna von Österreich, die im Inventar von 1653 im Salon lokalisiert werden. Vgl. Nachlassinventar von Catherine Lybault 1653, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 68.

224 Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 83.

225 Ebd., S. 84.

ausgeprägter als in den vergleichend betrachteten Anwesen, die Tendenz konstatieren, eine Akkumulation von Luxus in der Möblierung anzustreben. Anschaulich wird dies insbesondere anhand des auffallend großen Anteils von Luxusobjekten, denen etwa über kostbares Material oder die aufwendige Herstellung eine hohe Statussymbolik eingeschrieben war. Ein solches Objekt war der Spiegel, dessen Wert sich anhand der Größe des Spiegelglases und der Qualität des Rahmens bemaß. Die in Vaux-le-Vicomte vorhandenen Spiegel erweisen sich als quantitativ und qualitativ überdurchschnittlich: Neun Spiegel sowie zehn Spiegelgläser wurden auf insgesamt 4.095 livres geschätzt.²²⁶ Die Spiegelgläser wurden noch verpackt in einem Cabinet in einem Zwischengeschoss gelagert und waren von einheitlicher Größe, weshalb wahrscheinlich ist, dass sie dafür vorgesehen waren, in einer festen Wanddekoration verwendet zu werden. Eine solche Dekoration mit eingelassenen Spiegeln ist einzig für das Appartement von Madame Fouquet im Obergeschoss belegt, wo die Spiegel jedoch bereits angebracht waren. Die angegebene Größe der Spiegelfelder von je 16 × 18 Zoll ergibt insgesamt keine besonders große Fläche; es ist indes nicht auszuschließen, dass weitere Spiegelgläser hinzukommen sollten.

Die anderen neun Spiegel verteilen sich auf die repräsentativen Räume und wurden von Experten einer eigenen Schätzung unterzogen. Ihre Größen entsprechen seit den 1630er Jahren üblichen Maßen und changieren zwischen einer Höhe von 50 und 90 cm; sie besitzen zudem mehrheitlich mit Silber, teils auch mit vergoldetem Messing, Leder oder Ebenholz verzierte Rahmen. Der teuerste Spiegel – lokalisiert in der *Chambre des Muses* – wird auf 1.500 livres geschätzt; vier weitere bewegen sich zwischen 250 und 750 livres. Hinzu kommen im Inventar zahlreich genannte kleine Spiegel oder sogenannte *miroirs communs*, deren Schätzungen unter 20 livres bleiben.

Die vergleichend betrachteten Landschlösser waren von einem solchen Bestand weit entfernt. So wies die Ausstattung von Wideville nicht ein einziges Spiegelglasobjekt auf. In Le Raincy befanden sich 1653 zwar insgesamt sechs Spiegel, mehrheitlich mit Ebenholzrahmen eingefasst; diese bewegten sich in ihren Schätzwerten jedoch allesamt zwischen zu vernachlässigenden 15 und 30 livres. Im Inventar von 1660 spiegelt sich Bordiers gesteigertes Interesse an der Ausstattung auch in den inventarisierten Spiegeln wieder, inzwischen zehn an der Zahl. Zwar changieren sechs Spiegel mit Ebenholz- oder Birnenholzrahmen erneut zwischen 15 und 30 livres, jedoch waren in der *Chambre dorée* im Obergeschoss zwei Spiegel mit vergoldeten Bordüren für zusammen 400 livres und im anschließenden Cabinet zwei weitere große Spiegel mit Bordüren aus goldenem Leder für zusammen 1.000 livres hinzugekommen.²²⁷ In *Maisons* schließlich waren die Spiegel, ähnlich der Betten, ein sprechendes Abbild der objektreichen, aber im Wert

226 Vgl. *Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665*, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 9r, 26r–27r (Schätzung der Spiegel), 46r (Spiegelgläser).

227 Vgl. *Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660*, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, S. 83–84.

vergleichsweise durchschnittlichen Ausstattung: Fünfzehn Spiegel bewegten sich zwischen 20 und 50 livres. Teils wurden ihr venezianisches Spiegelglas und in fast allen Fällen ein Rahmen aus Eben-, Birnbaum-, Nussbaum- oder Olivenholz präzisiert.

Die Pariser Hôtels particuliers besaßen generell wertvollere Spiegel als die genannten Anwesen, doch bleibt der Bestand in Vaux-le-Vicomte im Vergleich hochwertig. 1665 fanden sich beispielsweise im Hôtel d'Aumont Spiegel für 1.000, 1.200 und 3.000 livres sowie zwei weitere für 200 livres.²²⁸ Ein wertvoller, aufwendig verzierter Ebenholzspiegel hing im Hôtel Hesselin (1662) für 1.500 livres in der Chambre à l'italienne, jedoch besaß Hesselin darüber hinaus keine weiteren Spiegel, deren Wert 300 livres überstieg.²²⁹ Auch im Hôtel de La Rivière wurden die teuersten Spiegel nur auf etwa 200 livres geschätzt.²³⁰ Im Hôtel Séguier erreichte ein silberner Spiegelrahmen die außergewöhnliche Summe von 4.077 livres, bei dem es sich indes um ein Einzelstück handelte, denn keine weiteren Spiegel in Séguiers Besitz überstiegen die 500 livres.²³¹

Die Spiegel verliehen der Ausstattung von Vaux-le-Vicomte den Anstrich des Kostbaren und setzten effektvolle Akzente. Dem gleichen Ziel der ostentativen Zurschaustellung von Luxus dienten die Lüster, deren Präsenz in Vaux-le-Vicomte ebenfalls als außergewöhnlich eingestuft werden muss. 1665 werden die meisten Kristalllüster gemeinsam mit den Spiegeln von denselben Experten geschätzt und separat aufgelistet.²³² Insgesamt 2.875 livres werden für neunzehn Lüster angegeben, wobei ihre Lokalisierungen die jeweiligen Raumbedeutungen spiegeln. In der sogenannten »chambre de la lingerie«²³³ befanden sich zwei Lüster mit jeweils zwölf Armen für zusammen 360 livres, die eventuell für Antichambre oder Chambre des Königs bestimmt waren. In demselben Raum wird ein weiterer Lüster für niedrige 30 livres inventarisiert. Zwei Lüster für 60 und 100 livres werden in einer hofseitigen Chambre und weitere fünf für insgesamt 345 livres im Gardemeuble lokalisiert, während in der Salle à manger zwei Kristalllüster (mit Bergkristall bezeichnet) mit zwölf Armen für je 200 livres hingen. Im Appartement Fouquets vermittelten die Lüster deutlich die räumlichen Hierarchien: In der Antichambre d'Hercule befanden sich zwei Kristalllüster für je 200 livres, was in der Chambre des Muses mit vier Kristalllüstern für je 250 livres gesteigert wurde. In der hofseitigen Grande chambre carrée hing hingegen nur ein Lüster mit zwölf Armen für 180 livres.

228 Vgl. Nachlassinventar von Antoine d'Aumont de Rochebaron 1669, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 142, Transkription von Nicolas Courtin, S. 19–20.

229 Vgl. Nachlassinventar von Louis Hesselin 1662, Arch. nat., Min. centr., XX, 310, Transkription von Nicolas Courtin, S. 306.

230 Vgl. Nachlassinventar von Louis de La Rivière 1670, Arch. nat., Min. centr., CV, 835, Transkription von Nicolas Courtin, S. 394–404.

231 Vgl. Nachlassinventar von Pierre Séguier 1672, Arch. nat., Min. centr., XLV, 232, Transkription von Nicolas Courtin, S. 676. Siehe überblickend zum Spiegel auch Courtin 2011a, S. 242–247.

232 Vgl. für die folgenden Angaben zu den Lüstern das Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 21r, 26r–27r.

233 Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 26r.

3 Zwischen Prestige und Funktionalität: Die mobilen Objekte in Vaux-le-Vicomte

So bleibt festzuhalten, dass sich die eingangs zitierte Feststellung eines »*vaaleur considérable*«²³⁴ des Mobiliars in Vaux-le-Vicomte auch im zeitgenössischen Kontext bestätigt. Liegen dem zum einen Fouquets hochgesteckte Ambitionen zugrunde, muss zum anderen das vorausgehende Fest als wesentlicher Faktor betont werden. Aus den vergleichend betrachteten Inventaren geht indes hervor, dass auch in anderen Landschlössern die Bemühung um eine aufwendige und durchdachte Möblierung präsent war, mit insgesamt äußerst divergierenden Ausrichtungen. Wandelbarkeit und temporärer Charakter der mobilen Ausstattungen lassen das Mobiliar in Vaux-le-Vicomte in der Summe zwar herausgehoben, aber nicht singulär erscheinen. Es wäre ohne Zweifel erhellend, die Möblierung aller Anwesen eines Besitzers in ihrem Verhältnis untereinander einzubeziehen. Ist dies für Fouquet aufgrund teils fehlender Inventare bedauerlicherweise nicht möglich, ließe sich für andere Proganisten des Staats- und Finanzmilieus auf diesem Weg ein detailliertes Bild von Möblierungspraktiken der Zeit zeichnen.

234 Ebd., fol. 1r.

NACHWIRKUNGEN EINES MYTHOS: DER UMGANG MIT DER AUSSTATTUNG NACH 1661

Zahlreiche Untersuchungen vermitteln, sei es aus wissenschaftlicher oder populärwissenschaftlicher Perspektive, das Bild von Vaux-le-Vicomte als kohärentem und in seiner Erhaltung einzigartigem Ensemble des 17. Jahrhunderts. Die Konzentration auf die Entstehungszeit des Schlosses lässt die folgenden Jahrhunderte und Phasen wechselnder Besitzer in den Hintergrund treten, doch ist von einem andauernden Prozess von Inanspruchnahmen und Transformationen auszugehen, der auch die dekorative Ausstattung in hohem Maße betrifft. Der Umgang mit der Schlossanlage seit dem frühen 18. Jahrhundert hat bislang nur punktuell Interesse erfahren. Speziell für die Ausstattung erklärt sich dies zum einen durch eine lückenhafte Quellenlage, so dass das wenig verlässliche Augenmaß vielfach die einzige Möglichkeit der Annäherung bietet; zum anderen fokussierte die ungebrochen faszinierende Geschichte um den Sturz Fouquets die Rezeption vornehmlich auf das 17. Jahrhundert. Auch die nachfolgenden Eigentümer selbst blieben von deren Wirkmacht nicht unbeeinflusst und zeigten sich der Historie des Ortes bewusst.

1705 ging Vaux-le-Vicomte in den Besitz von Claude Louis Hector, Duc de Villars, über, der sich als Diplomat, Maréchal und erfolgreicher Heerführer Frankreichs hervorgetan hatte. Villars demonstrierte zunächst eine Inbesitznahme des Anwesens, indem er die Wappen am Fronton austauschen ließ sowie teilweise heraldische Symbolik in die Innenräume integrierte.²³⁵ Überliefert sind darüber hinaus vereinzelte Instandsetzungsarbeiten im Garten;²³⁶ in den Innenräumen wurden offenbar Teile der vorgefundenen Ausstattung ergänzt: So ließ Villars die unter Fouquet vermutlich unausgeführt gebliebenen Supraporten im Appartement des Königs hinzufügen, in der Chambre über Familienporträts seiner Ehefrau Ehefrau Jeanne-Angélique Rocque de

235 Der Verkaufsakte nach (heute in den Archiven von Vaux-le-Vicomte) schloss der Kauf die feste Ausstattung sowie die Gartenskulpturen mit ein; von den Möbeln Fouquets waren nach den Versteigerungen so gut wie keine Objekte im Schloss verblieben. Als Teil des Verkaufs genannt werden »tableaux et dessus des portes et cheminées et tous les autres tableaux et peintures des plafonds et lambris et autres servant à l'ornement du dit château [...], les bronzes, marbres en oeuvre ou en bloc, les autres matériaux destinés pour le bastiment et les glaces encastrées, sy aucunes y a, les orangers et autres arbustes, les quaiesses, pots à fleurs, tous les ornemens du dit château de Vaux et des jardins en dépendans et les ustensils des dits jardins et des fontaines, ausy que tout se poursuit et comporte... sinon des tables de marbre, tapisseries, linges, tableaux volans et autres meubles meublans, foins et grains recueillis non compris aux baux, et des autres choses mobilières qui se trouveront dans le dit château de Vaux«, zit. nach Cordey 1924, S. 138–139. Pérouse de Montclos 1997 erwähnt einen offenbar anlässlich des Kaufs entstandenen Plan von 1704 von dem Architekten François Bruant (S. 179), dessen Verbleib unklar ist.

236 Vgl. einen Briefwechsel mit dem Verwalter Débonnaire von 1705 bis 1708, aufbewahrt in den Archiven von Vaux-le-Vicomte und in Teilen wiedergegeben bei Cordey 1924, S. 144.

Varengville und ihrer Schwester.²³⁷ Im Deckengemälde der Antichambre des Königs wurden wahrscheinlich zur selben Zeit die unter Le Brun leer gebliebenen Bildfelder sowohl im Zentrum als auch in der Wölbung ergänzt: Während das zentrale Bildfeld mit einem Himmel mit Adler bemalt wurde, erhielten die kleineren Felder in der Wölbung monochrome und vereinfachte Kopien nach Gemälden von Antoine Coypel (Abb. 38–39) sowie nach Raffaels Innenausstattung der Loggia di Psiche in der römischen Villa Farnesina, wobei für letztere vermutlich auf die Stichserie von Nicolas Dorigny zurückgegriffen wurde.²³⁸ Auch für die Salle à manger ist eine ähnliche Ergänzung unvollendeter Teile der Decke und der Supraporten unter den Villars in Betracht zu ziehen. Darüber hinaus war dem Maréchal insbesondere daran gelegen, seine militärischen Erfolge zu präsentieren, die Gegenstand einer Serie großformatiger Gemälde waren, die sich auf mehrere Räume des Erdgeschosses verteilte.

Zwar ist ob der spärlichen Quellen Vorsicht geboten, doch scheint es, als habe der Maréchal den Grundriss und die vorgefundene feste Ausstattung ansonsten nur geringfügig verändert. Seine Funktion als Ort für Festlichkeiten und gesellschaftliche Zusammenkünfte blieb dem Schloss erhalten: Insbesondere auf Initiative der Maréchale avancierte Vaux-le-Vicomte – das nun den Namen Vaux-le-Villars trug – zu einem Treffpunkt Pariser Intellektuellenkreise und fanden Empfänge von Königin Marie Leczinska (1728)²³⁹ und König Ludwig XV. (1731) statt. In einer Zeit, in der ein gewandeltes Geschmacksverständnis in zahlreichen französischen Innenräumen zu teils radikalen Umgestaltungen führte, war die diesbezügliche Zurückhaltung in Vaux-le-Vicomte vermutlich bereits im frühen 18. Jahrhundert dem historischen Erbe des Ortes geschuldet. Dass die Geschichte Fouquets den dortigen Besucher*innen äußerst präsent war und einen besonderen Reiz ausübte, zeigt die wirkmächtige Nacherzählung aus der Feder von Voltaire, der zwischen 1719 und 1723 ein viel gesehener Gast der Maréchale de Villars war.²⁴⁰ Nach dem Tod des Maréchals 1734 zog sich seine Witwe aus Vaux-le-Villars zurück; auch ihr Sohn scheint dem Anwesen kein weiteres Interesse entgegengebracht zu haben.

1764 wurde Vaux-le-Vicomte von dem Staatsmann und Militär César Gabriel de Choiseul, Duc de Praslin, erworben. Über sechs Generationen hinweg bis ins Jahr 1875 sollte das Schloss im Besitz der Choiseul-Praslins verbleiben, die sein Erscheinungsbild

237 Vgl. S. 320–321 in der vorliegenden Arbeit.

238 Vgl. S. 324–326 in der vorliegenden Arbeit.

239 Der Besuch der Königin wurde in einem Gemälde von Jean-Baptiste Martin, genannt Martin des Batailles, festgehalten. Martin hatte für den Maréchal de Villars bereits eine Reihe von Darstellungen seiner militärischen Erfolge ausgeführt. Sein Gemälde *S. M. Marie Leszczyńska, reine de France, visite Vaux-le-Vicomte en 1728* befindet sich nach wie vor in Vaux-le-Vicomte.

240 Voltaire verbrachte mehrere längere Aufenthalte in enger Vertrautheit mit der Familie im Schloss. Der Maréchale widmete er 1719 eine *Épître*, in der er den durch Vaux-le-Vicomte fließenden Fluss erwähnt. Vgl. näher Cordey 1924, S. 153–158. Zu Voltaires Verarbeitung der Geschichte Fouquets siehe S. 24, Anm. 27 in der vorliegenden Arbeit.

nachhaltig veränderten. Eingriffe in den Grundriss des Obergeschosses und, in verhaltenerer Form, in jenen des Erdgeschosses zielten auf erhöhten Wohnkomfort und eine praktikablere Raumnutzung. Das weiterhin lebhaftes Interesse an der Schlossanlage seitens zeitgenössischer Architekten verdeutlicht der erwähnte detaillierte Plan, den Charles de Wailly 1784 vom Erdgeschoss und den *Dépendances* anfertigte.²⁴¹ Bezüglich der Innendekoration finden sich bis 1875 keine aussagekräftigen Quellen, jedoch gibt es eine Reihe von Hinweisen auf erneute Veränderungen und Ergänzungen der malerischen Ausstattung. Darauf lassen spätere technische Untersuchungen der Deckengemälde, ein offenkundiger Austausch der unter den Villars angebrachten Supraporten²⁴² im Appartement des Königs und umgesetzte Vertäfelungen, insbesondere im Zuge der 1764 erfolgten Einrichtung einer Bibliothek in der ehemaligen Antichambre des Königs,²⁴³ schließen. Gleich den Villars hinterließen auch die Choiseul-Praslins ihre Insignien in Form heraldischer Symbolik, ohne jene von Fouquet vollständig zu ersetzen.

Im Zuge der Französischen Revolution wurden 1793²⁴⁴ einige herrschaftliche Symbole am Schloss entfernt, darunter das Wappen der Choiseul-Praslins am Fronton zur Gartenseite. Zahlreiche Möbel und Kunstwerke wurden verbrannt, wie aus einem *Procès-verbal* hervorgeht,²⁴⁵ so auch die Supraporte aus dem Cabinet des Königs²⁴⁶ sowie vermutlich einige der an den Fassaden des Gebäudes angebrachten Marmorbüsten mit römischen Herrschern. Um die weitere Zerstörung von Vaux-le-Vicomte zu verhindern, wandte sich Guyonne-Marguerite de Durfort de Lorge, Duchesse de Choiseul-Praslin, an die *Commission temporaire des arts*, die nach einer Begehung entschied, dass das Schloss erhalten bleiben sollte. Bedauerlicherweise hat sich ein anlässlich verfasster Bericht zum Zustand der Malereien nicht erhalten.

Der Erfolg der Anstrengungen, welche die Duchesse de Choiseul-Praslin unternahm, um das Schloss zu bewahren, spiegelt auch ein sich nachhaltig wandelndes Geschichtsverständnis zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Das steigende Interesse an nationaler

241 Die exakte Bezeichnung der Raumnutzungen lässt auf Waillys Anwesenheit vor Ort schließen. Der Plan befindet sich in Vaux-le-Vicomte; eine weitere Zeichnung Waillys zeigt eine Ansicht der Gartenseite des Schlosses. Vgl. *Vue perspective du Chateau de Praslin du côté des jardins*, Bibl. nat., Département des Estampes et de la photographie, Va-420-ft, abgebildet bei Pérouse de Montclos 1997, S. 184. Eventuell handelt es sich um Werke aus seiner Studienzeit. Vgl. Mosser/Rabreau 1979, S. 7.

242 In Vaux-le-Vicomte wird anschaulich, dass die Supraporte – trotz ihrer festen Integration in die Wandgestaltung – ein beweglicher Teil der Ausstattung war und als solcher den wechselnden Besitzern eine relativ einfach realisierbare Möglichkeit der Umgestaltung bot. Vgl. Klein 2014, S. 33.

243 Siehe S. 321 in der vorliegenden Arbeit.

244 Eine Inventarisierung von 1792 enthält keine Hinweise auf die feste Ausstattung. Vgl. *Inventaire du château de Vaux-le-Vicomte 1792*, transcrit par M. E. Martin, d'après la minute de Maître Chamblain (1962), Archives départementales de Seine-et-Marne, MDZ 796.

245 Das Dokument befindet sich in den Archives départementales de Seine-et-Marne, L. 715, fol. 116ff., in Teilen abgedruckt bei Cordey 1924, S. 166.

246 Die Supraporte zeigte einen venezianischen Dogen und war vermutlich unter den Choiseul-Praslins angebracht worden. Vgl. ebd., S. 147.

Geschichtsschreibung und einer kunstwissenschaftlich motivierten Konservierung bedeutender Monumente verband sich mit dem Wunsch nach Symbolen einer neuen kollektiven nationalen Identität.²⁴⁷ Sprechender Ausdruck der Versuche, eine geschichtlich legitimierte nationale Einheit während der Julimonarchie herzustellen, waren das *Musée de l'Histoire de Versailles* und die *Galerie des batailles* im Schloss von Versailles, wo 1830 auf Bestreben des Königs Louis-Philippe²⁴⁸ die Aussöhnung Frankreichs inszeniert wurde²⁴⁹ und das Schloss über seine Musealisierung zu einem Erinnerungsort nationaler Geschichtspolitik werden sollte.²⁵⁰ Ebenfalls in das Jahr 1830 fiel die Gründung der *Monuments historiques*, die mit ähnlicher Intention zu einem nationalen Einheitsgefühl beitragen sollten. Auch in Vaux-le-Vicomte manifestierte sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein steigendes Interesse am ursprünglichen Zustand des Schlosses und seiner Erhaltung. Obschon sich die in dieser Phase aufeinanderfolgenden Familienmitglieder der Choiseul-Praslins dem Schloss unterschiedlich ausgeprägt widmeten, lassen sich immer wieder punktuelle Eingriffe nachweisen. In den 1830er und 1840er Jahren führte der Architekt Louis Visconti wiederholt Instandsetzungsarbeiten aus, schuf außerdem 1842 eine neue Laterne im Stil jener von Le Vau für die Bekrönung der Kuppel. Der in der Zeit renommierte Visconti war in Paris und Umgebung umfassend mit Instandhaltungs- und Dekorationsarbeiten beschäftigt.²⁵¹ Ob Visconti auch die motivisch an das 17. Jahrhundert angelehnte Decke des Cabinet des bains gestaltete, muss angesichts der damit in Verbindung stehenden Skizzen des Malers Auguste Perrodin, entstanden vermutlich in den 1860er Jahren, mit einem Fragezeichen versehen werden.

Insbesondere Théobald de Choiseul-Praslin, seit 1841 in Vaux-le-Vicomte, scheint sich damit beschäftigt zu haben, den alten Glanz der Schlossanlage wiederzubeleben. Er spielte offenbar mit dem Gedanken, Le Bruns Entwurf für den Grand Salon umsetzen zu lassen, gab das Projekt jedoch angesichts der hohen Kosten auf. Die Entstehungsumstände des zu dieser Zeit vermutlich ausgeführten Deckengemäldes mit einem Himmel und Adler im Zentrum sind nicht eindeutig.²⁵² In jedem Fall vermittelt sich der Wunsch

247 Vgl. Auduc 2008, S. 30–31.

248 Louis-Philippe I. stattete auch Vaux-le-Vicomte einen Besuch ab, vermutlich im Jahr 1846. Vgl. Cordey 1924, S. 202.

249 Vgl. Auduc 2008, S. 33.

250 Vgl. näher Kretschmann 2003.

251 Vgl. Hamon/MacCallum 1991, S. 188 (zu Vaux-le-Vicomte).

252 Nach Patrice de Vogüé ist im Rahmen des späteren Prozesses gegen Théobald de Choiseul-Praslin eine Aussage des Architekten Charles-Hippolyte Duttenhofer vor dem Untersuchungsrichter Aristide Broussais überliefert: Er erwähnt ein zwei oder drei Jahre zurückliegendes Treffen mit Louis Visconti, in dem eine Ausführung von Le Bruns Entwurf zur Sprache gekommen sei. Die von Duttenhofer mit 200.000 Francs angesetzten Kosten habe Choiseul-Praslin von seinem Vorhaben absehen lassen, so dass Duttenhofer stattdessen einen Himmel mit Adler ausführte. Vgl. P. de Vogüé 2008, S. 17 [Aussage vom 24. August 1847], ohne Quellenangabe. Widerlegt wäre damit die Zuschreibung des Deckengemäldes an Charles Séchan, der wiederholt als Autor der Himmelslandschaft mit Adler überliefert wird. Vgl. bspw. Pérouse de Montclos 1997, S. 185, der das Jahr 1835 als Zeitpunkt der Bemalung angibt

nach einer historisierenden Ausstattung im Stil des 17. Jahrhunderts, der bis heute in Vaux-le-Vicomte präsent ist. Größere Projekte kamen offensichtlich nicht zur Umsetzung, bevor Théobald in der Nacht des 18. August 1847 seine Ehefrau erstach und im Gefängnis Selbstmord beging. Dass bis zum Verkauf des Schlosses 1875 der Innenraum nicht gänzlich aus dem Fokus geriet, darauf lässt die Anwesenheit des Malers Auguste Perrodin, mutmaßlich in den 1860er Jahren, schließen. Nähere Details zu Perrodins Rolle in Vaux-le-Vicomte liegen gänzlich im Dunkeln. Ein erhaltenes Skizzenbuch enthält mehrere mit dem Schloss in Verbindung stehende Zeichnungen, die jedoch ein nur vages Bild eines eventuellen Auftrags vermitteln. Insbesondere einige dem Cabinet des bains zuzuordnende Entwürfe (Abb. 49) bringen Perrodin als verantwortlichen Künstler für das Deckengemälde ins Spiel.²⁵³

1875 verkauften die Choiseul-Praslins das Schloss an den Industriellen Alfred Sommier, der in der Zuckerfabrikation mit der familieneigenen Raffinerie der *Sucre Sommier* zu großem Vermögen gelangt war. Unter seiner Initiative setzte eine längere Phase umfassender und systematischer Restaurierungsarbeiten unter Leitung von Hippolyte Destailleur ein, deren Ziel es war, die einstige Pracht der inzwischen seit Jahren vernachlässigten Schlossanlage wiederherzustellen. Von Beginn an galt der zu Fouquets Zeiten geschaffene Zustand als Orientierungsmaßstab und war eine Rekonstruktion im Stil des 17. Jahrhunderts erklärtes Ziel. Es wurde nun endgültig der Grundstein für einen denkmalpflegerischen Umgang mit Vaux-le-Vicomte gelegt, wenn das Resultat auch in erster Linie als historisierende und eklektizistische Anverwandlung einer barocken Schlossanlage im Stil des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu werten ist.

Zu den Arbeiten in den Innenräumen haben sich keine Quellen erhalten, doch legen die Ergebnisse der 2015 bis 2017 erfolgten Restaurierungen von *Chambre des Muses* und *Cabinet des Jeux* umfassende Restaurierungen und Übermalungen unter Sommier nahe. Auch wurden offenbar grundlegende stabilisierende Arbeiten an den Deckenkonstruktionen umgesetzt, die darauf schließen lassen, dass sich das Schloss in einem äußerst schadhaften Zustand befand. Bereits ein Jahr nach dem Erwerb der Schlossanlage begann Sommier mit dem Ankauf von neuem Mobiliar im Stil des 17. Jahrhunderts,²⁵⁴ weshalb größere Arbeiten in den Innenräumen zu diesem Zeitpunkt weitgehend abgeschlossen gewesen sein müssen.

Sommiers hauptsächliches Interesse galt zweifelsohne der Rekonstruktion des Gartens, dessen Wiederherstellung über mehrere Jahrzehnte unter steten Korrekturen und Überarbeitungen zunächst unter Leitung von Hippolyte Destailleur erfolgte.²⁵⁵ Die Ver-

(ohne Quellenangabe). Im Rahmen einer Restaurierung der Decke wurde 2021 der ursprüngliche, nicht bemalte Zustand von 1661 wiederhergestellt.

253 Vgl. auch S. 355-357 in der vorliegenden Arbeit.

254 Vgl. Schulze 1999, S. 76. Nach Schulze war der Erwerb des Mobiliars 1888 abgeschlossen.

255 Vgl. zur Restaurierung des Gartens unter Sommier ausführlich ebd., S. 75-128.

antwortlichen – neben Destailleur ist vor allem sein enger Mitarbeiter Elie Lainé zu erwähnen – griffen bewusst auf die Stiche von Israël Silvestre und den Perelle sowie die schriftlichen Beschreibungen von Scudéry und La Fontaine zurück und tatsächlich gelang es weitgehend überzeugend, die ursprüngliche Struktur des Gartens mit seinen Wegesystemen, Achsen, Parterres und Alleen wiederzufinden. Seit Beginn der 1880er Jahre wurden die Gartenarchitekturen um Grotte und Große Kaskade restauriert.²⁵⁶ 1887 zog man den Landschaftsarchitekten Henri Duchêne für die gartenkünstlerische Gestaltung der Parterres hinzu; ab 1895/96 war auch sein Sohn Achille Duchêne in Vaux-le-Vicomte tätig. Henri Duchêne orientierte sich in der Rekonstruktion der Parterres und ihrer Bepflanzungen am aktuellen Zeitgeschmack, ohne Le Nôtres Konzeptionen zu berücksichtigen, was zumindest der *Société horticole* entging, die 1897 die florale Gestaltung mit umfassendem Lob bedachte und für Entwürfe Le Nôtres hielt.²⁵⁷ Auch der Skulpturendekor des Gartens wurde teils auf Basis von Silvestres Stichen rekonstruiert, beispielsweise an der Großen und der Kleinen Kaskade. Offenbar bot zudem die Ausstattung des Gartens von Versailles Destailleur eine Orientierung, wie einzelne Postamente für Vasen und Skulpturen sowie Elemente des skulpturalen Schmucks der Grotte zeigen, so das Motiv vergoldeter Metallfrösche beidseitig der Grotte, aus deren Mäulern Fontänen kommen, welches sich am Latona-Brunnen orientiert.²⁵⁸ Die im Garten noch vorhandenen freistehenden Skulpturen aus dem 17. Jahrhundert platzierte man möglichst originalgetreu, folgte in der Wahl neuer Objekte jedoch ganz dem Geschmack des 19. Jahrhunderts. Sommier ersteigerte nur vereinzelt Werke aus dem 17. Jahrhundert und erwarb mehrheitlich Arbeiten zeitgenössischer Künstler oder gab selbst Skulpturen in Auftrag.²⁵⁹ Alle Skulpturen wurden zwischen 1875 und 1887 nach dekorativen Leitlinien aufgestellt, ohne eine zusammenhängende Ikonographie anzustreben. Der dominierende zeitgenössische Geschmack in der Auswahl der Skulpturen wird insbesondere an ihrer Monumentalität deutlich, die kaum mit der Wirkung des im 17. Jahrhundert vorgesehenen Ensembles zu vergleichen ist. So erzielten beispielsweise die Personifikationen der vier Erdteile am Fuß der Grotte einen gänzlich anderen Effekt als die dort einst aufgestellten zierlicheren Hermen. Gleiches gilt für die beiden neo-barocken Gruppen der *Chevaux marins et enfants* an den Eckpunkten der Kaskade, wo auf dem Stich von Silvestre (»Vue en perspective des cascades de Vaux«) nur Fontänen

256 Vgl. ebd., S. 79–91. Ins Auge gefasst wurde zudem eine Wiederherstellung der Allée d'eau, von der jedoch bei Grabungen keine Spuren gefunden wurden, weshalb Alfred Sommier's Sohn Edme ihre Ausführung im 17. Jahrhundert bezweifelte. Das Projekt wurde schließlich aufgegeben und stattdessen von Buchs eingefasste Rasenbänder mit Marmorschalen realisiert. Formbäumchen ersetzen die dort einst aufgestellten Hermen Nicolas Poussins. Die von Le Nôtre intendierte Wirkung eines Tiefensogs in Verbindung mit rahmenden Wassereffekten ging somit in der zweiten Gartenebene verloren. Vgl. ebd., S. 88–90.

257 Vgl. ebd., S. 94–96.

258 Vgl. ebd., S. 82, 87.

259 Vgl. zum Skulpturenprogramm unter Sommier ebd., S. 103–112; Garnier 1990; Bechter 1993a, S. 84–85.

zu sehen sind. Solcherart historische Ungenauigkeiten minderte die Begeisterung der Zeitgenoss*innen keineswegs, die den neuen Skulpturenschmuck teils euphorisch beschrieben und den Garten unter Fouquet verbessert und übertroffen sahen.²⁶⁰

Das Projekt, Vaux-le-Vicomte historisierend wiederherzustellen, fügte sich ganz in die zunehmende Wertschätzung eines künstlerischen Erbes im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts.²⁶¹ In den 1880er Jahren kam es zu einem Ausbau und einer institutionellen Professionalisierung der *Monuments historiques*.²⁶² Seit etwa 1886 verstärkten sich zudem die Initiativen, die das historische Stadtbild von Paris bewahren wollten und es richteten sich zahlreiche Proteste gegen größere Bauprojekte wie jenes der überirdisch fahrenden Metro. Das Interesse an historischer Bausubstanz spiegelt sich auch in einer Vielzahl von Publikationen, die das *vieux Paris* zu einem urbanen Modell erhoben. Exemplarisch kann das photographische Werk von Eugène Atget mit seinem inventarischen Anspruch jene Entwicklung veranschaulichen.²⁶³ Auch zu Vaux-le-Vicomte erschien 1888 eine ähnlich motivierte Publikation von Rodolphe Pfnor,²⁶⁴ der seit 1857 im Atelier von Louis Visconti beschäftigt war und sich auf die graphische Reproduktion von Architektur spezialisiert hatte. In insgesamt 50 Darstellungen, die die Reproduktion einiger Stiche von Silvestre und den Perelle einschlossen, dokumentierte er die Schlossanlage, wobei einige seiner Abbildungen noch den unrestaurierten Zustand wiedergeben.²⁶⁵

Die weitere Entwicklung im 20. Jahrhundert forcierte die Annäherung der Ausstattung an den Zustand des 17. Jahrhunderts, insbesondere im Rahmen der schrittweisen Zugänglichmachung der Schlossanlage für die Öffentlichkeit und ihrer touristischen Erschließung unter Patrice de Vogüé seit den 1960er Jahren. Umfassende Instandsetzungsarbeiten und Restaurierungen zielten seither auf eine kohärente Präsentation des Schlosses als Ensemble des 17. Jahrhunderts. Manche entscheidenden Elemente wurden wiederhergestellt, darunter die über transparente Eingangstüren erreichte Blickdurchlässigkeit der zentralen Sichtachse im Jahr 2014, jedoch scheute man ebenso wenig umfassende Eingriffe. Das schloss gänzliche Neugestaltungen in Form von Vertäfelungen oder angebrachten Spiegelfeldern ein, ungeachtet einer gegenüber dem 17. Jahrhundert veränderten Raumwirkung. Die wirkmächtige Geschichte um Nicolas Fouquet bot nach

260 Vgl. Schulze 1999, S. 110–112.

261 Mit der Aufklärung wandelte sich das Verständnis von Geschichte zu einer prozessualen Geschichtsauffassung mit einer als modern erachteten Gegenwart. Auch das Kunstwerk wurde nun mit einem historischen Erkenntnisinteresse betrachtet, womit sich ein Auftrag zu seiner Konservierung verband. Vgl. Feldtkeller 2008, S. 23–25.

262 Vgl. überblickend Auduc 2008.

263 Vgl. Fiori 2012, S. 108.

264 Vgl. Pfnor 1888.

265 Die Figur des Flussgottes Anqueuil in einer der beiden Nischen der Grotte erscheint bspw. noch unter Ruinen, Steinen und Erde begraben.

wie vor eine willkommene Projektionsfläche für Literatur und Film: So spiegelt sich in Paul Morands bekannter Fouquet-Biographie (1961) die Biographie ihres Autors²⁶⁶ und sieht ein Ratgeber zur Persönlichkeitsentwicklung in dem im August 1661 stattfindenden Empfang des Königs gar »une leçon magistrale et percutante de management.«²⁶⁷ Vaux-le-Vicomte lieferte die wesentlichen ästhetischen Anleihen für den zwischen 2008 und 2011 erfolgten Neubau des Schlosses *Louis XIV* in Louveciennes, wo die historische Formensprache einem luxuriösen Anwesen des 21. Jahrhunderts einverleibt wurde. Eher als die einst königliche Residenz in Versailles scheint sich die Anlage von Vaux-le-Vicomte in ihrer Überschaubarkeit als identitätsstiftendes Wahrzeichen des Grand Siècle anzubieten.

In der vorliegenden Arbeit konnten die Veränderungen der Raumausstattungen nach dem 17. Jahrhundert nur punktuell und vielfach hypothetisch erfasst werden. So muss die Aufarbeitung des auf Fouquet folgenden Umgangs mit der künstlerischen Gestaltung von Vaux-le-Vicomte nach wie vor als Forschungsdesiderat beschrieben werden, dessen systematische Erschließung zweifelsohne zu wertvollen Erkenntnissen – auch im Hinblick auf die ursprüngliche Ausstattung – führen würde.

266 Vgl. Morand 1961. Siehe näher S. 24, Anm. 27 in der vorliegenden Arbeit.

267 Vgl. Vermès 2013 zum Empfang des Königs im August 1661: »Nicolas Fouquet ne nous donne-t-il pas à ce moment précis une leçon magistrale et percutante de management?« (S. 8). Es ließen sich zahlreiche weitere Beispiele für den populären Rekurs auf Vaux-le-Vicomte nennen, so – neben den in auf S. 24 in Anm. 26 genannten romanischen Verarbeitungen – eine Rezeptsammlung vor dem Hintergrund des Schlosses (vgl. C. de Vogüé 2008), eine Comic-Verarbeitung von Fouquets Geschichte (vgl. Deutsch/Ocana/Guérin 2014) oder die vielfache Verwendung von Vaux-le-Vicomte als Werbe- und Filmkulisse.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Vaux-le-Vicomte zählt heute zu jenen historischen Orten, an denen sich die Vorstellungen des Grand Siècle und der beginnenden Alleinherrschaft Ludwigs XIV. symbolisch verdichten. Die Rezeption erwies sich als nachhaltig von dem wirkmächtigen Mythos um Aufstieg und Fall von Nicolas Fouquet geprägt, wobei auch die im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit stehende künstlerische Ausstattung des Schlosses in erster Linie als Spiegel der hohen Ambitionen von sowohl Fouquet als auch Charles Le Brun wahrgenommen wurde. Das lange tradierte Bild des sich in Vaux-le-Vicomte entfaltenden Genies stilisierte den Auftrag zum entscheidenden Wendepunkt in Le Bruns Werdegang, ohne dass die ausgeführten Werke selbst eine angemessene kunsthistorische Beachtung erfuhren. Schließlich resultierte aus dem guten Erhaltungszustand der Schlossanlage – als solcher tatsächlich außergewöhnlich angesichts der verhältnismäßig geringen Zahl der an ihrem Entstehungsort bewahrten Ausstattungen des französischen 17. Jahrhunderts – ein bis heute präserter Einzigkeitstopos, hinter dem künstlerische Vorbilder und vergleichbare Bauprojekte im Pariser Umland zurücktraten.

Tatsächlich war Vaux-le-Vicomte nur eines von zahlreichen Landschlössern, die in den ersten beiden Dritteln des 17. Jahrhunderts abseits der höfischen Zentren vornehmlich von Mitgliedern schnell aufgestiegener und vermögender Finanz- und Regierungseliten gebaut wurden, zu denen auch Nicolas Fouquet zu zählen ist. Soziale Mobilität als wesentliche Einflussgröße der Kunst zu berücksichtigen, bildete den Ausgangspunkt der Untersuchung und führte zu der Frage, inwieweit sich vor Beginn der alleinigen Regierungszeit Ludwigs XIV. (1661) in Frankreich eine charakteristische künstlerische Ausdrucksform des sozialen Aufstiegs beschreiben lässt. Denn zeugen die Schlossbauten zum einen von dem Geltungsbedürfnis und den politisch-gesellschaftlichen Ambitionen ihrer Besitzer, stellten sie zum anderen einen entscheidenden Faktor in der Entwicklung der Baupraxis und künstlerischen Repräsentation des 17. Jahrhunderts dar.

Die heterogene Gruppe aufgestiegener Eliten profitierte von einer zunehmenden Unschärfe klassenspezifischer Abgrenzungen. Sie folgte zwar vielfach aristokratischen Leitbildern, zeigte jedoch zugleich eine hohe Bereitschaft, künstlerisch innovative und kostspielige Gestaltungen umsetzen zu lassen. In ihrer mehrheitlichen Abhängigkeit von der Gunst des Königs bewegten sich diese neuen Eliten dabei in einem kaum aufzulösenden Spannungsfeld, wofür Vaux-le-Vicomte der Untersuchung ein aussagekräftiges Beispiel bot. Die historiographisch gefestigte Vorstellung, wonach die Repräsentation Fouquets eine außergewöhnliche Präention und Missachtung des Königs darstellte, verweist tatsächlich auf ein Phänomen, das sich als zeitspezifisch offenbarte: Das Spannungsverhältnis zwischen Decorum und Anspruchsniveau

Schlussbetrachtung

kann als grundlegendes Charakteristikum der Maisons de plaisance vor der Epoche Ludwigs XIV. gelten. Eine in Teil I, Kapitel 3.1 erfolgte Auswertung zeitgenössischer Stellungnahmen zum Fall Fouquet offenbarte eine bereits im 17. Jahrhundert wahrgenommene Diskrepanz zwischen Fouquets Herkunft und seiner vermeintlich nicht standesgemäßen Repräsentation. Dies entsprach jedoch einer generell den Aufsteigern und ihren Anwesen entgegengebrachten Kritik vornehmlich in den ersten beiden Dritteln des Jahrhunderts und war nicht als Alleinstellungsmerkmal Vaux-le-Vicomtes oder gar als Ausdruck einer über die Maßen geltungsbedürftigen Persönlichkeit Fouquets zu werten. Fouquet selbst legitimierte die Pracht seines Schlosses damit, dass es im Rahmen seines Amtes der Surintendance des finances notwendig gewesen sei, seine Kreditwürdigkeit zu demonstrieren, womit er das Bild des idealen, uneigennütigen Staatsdieners evozierte. Auch seine Behauptung, er habe das Schloss an Mazarin oder ein Mitglied der königlichen Familie verkaufen wollen, versteht sich vor dem Hintergrund, dass er die offensichtliche Ausrichtung der Gestaltung an einer königlichen Maison de plaisance zu rechtfertigen suchte.

Tatsächlich erwiesen sich vor allem die in Teil I, Kapitel 3.2 näher untersuchten Empfänge als sinnstiftende Funktion der Anwesen im Pariser Umland, die sich seit dem 16. Jahrhundert in Frankreich als Teil der Aufstiegsstrategien insbesondere der Staatseliten etabliert hatte. Das Ziel, einen angemessenen Rahmen für den – idealerweise königlichen – Gast zu schaffen, beeinflusste die künstlerische Gestaltung maßgeblich. Der außergewöhnlich gut dokumentierte Empfang von Ludwig XIV. in Vaux-le-Vicomte am 17. August 1661 führte die vielschichtige Bedeutung solcher Festlichkeiten anschaulich vor Augen und konnte über einzelne Quellen zu ähnlichen Ereignissen auf weiteren Landschlössern ergänzt werden. Als gemeinsame Merkmale erwiesen sich die eingeschränkte Zugänglichkeit der Innenräume, der hohe Stellenwert der Gärten und die im Rahmen der standardisierten Festabläufe gesetzten Akzente auf materielle Pracht, kulinarischen Überfluss und illusionistisch-überraschende Effekte. Das Ereignis nachträglich in Text zu überführen zielte, so auch in Vaux-le-Vicomte, auf eine mediale Verbreitung und leistete zugleich eine gezielte Erinnerungs- und Rezeptionslenkung. Ebendiese Strategien der außenwirksamen Repräsentation beherrschte Fouquet scheinbar mühelos.

Eine in Teil I, Kapitel 2 unternommene überblickende Betrachtung von Fouquets Sammlungen erklärte seine Intentionen indes mehr mit einem sozio-politischen Geltungsstreben als mit einem künstlerischen Interesse im engeren Sinne. Mit zunehmendem Einfluss und Vermögen bemühte sich Fouquet seit Beginn der 1650er Jahre um einen breit angelegten Aufbau von Kunst- und Kuriositätensammlungen und intensivierte seine Förderung zeitgenössischer Literatur. Das Potential eines über die Sammlungen und Protektionen möglichen Zuwachses an Prestige und Einfluss im kulturellen Raum scheint hierbei im Vordergrund gestanden zu haben. In der näheren Betrachtung zeigten sich große qualitative Unterschiede der einzelnen Sammelgebiete und im zeitgenössischen Vergleich wenig Kohärenz und Systematik, jedoch eine intelligente Auswahl von

Schlussbetrachtung

Künstlern und Spezialisten. Die in der Rezeption nach wie vor verbreitete Überblendung von Sammler und Bauherr musste folglich revidiert und differenziert werden. Denn wo Fouquet als Bauherr eines künstlerisch herausragenden Schlossbaus in Erscheinung trat, ist sein gleichzeitiges Engagement als Sammler als heterogen und gerade bezüglich der bildkünstlerischen Kollektionen als vergleichsweise durchschnittlich zu werten.

Die in Teil II und III der Arbeit im Zuge einzelner Raumanalysen in den Blick genommene Ausstattung von Vaux-le-Vicomte erwies sich erwartungsgemäß als künstlerisch anspruchsvoll und inhaltlich vielschichtig. Immer wieder verdeutlichte sich dabei, wie eng verflochten die Bau- und Ausstattungs Aufgabe mit dem angestrebten Aufstieg Fouquets in Abhängigkeit des Königs war und manifestierte sich zugleich das Bedürfnis, das schon erlangte Prestige sichtbar zu demonstrieren. Zudem konnten in allen Teilen der Ausstattung im Innen- und Außenraum leitmotivisch wiederkehrende Themen beschrieben werden: Diese umfassten hauptsächlich eine Inszenierung von Vaux-le-Vicomte als Ort ländlicher Muße, eine Betonung der politisch-staatsmännischen Eigenschaften Fouquets sowie ein Herausstellen seiner Erfolge als *curieux*.

Die Inszenierung des Anwesens als Ort des Rückzugs und der Erholung inmitten ländlicher *plaisirs* erfolgte über eine kontinuierliche Verschränkung von Außen- und Innenraum, so mit Hilfe durchlässiger architektonischer Grenzen und der Kombination von realen, architektonisch gerahmten und malerisch fingierten Ausblicken oder – wie im Grand Salon – über die Verwendung außenarchitektonischer Dekorelemente im Innenraum. Der Rekurs auf eine typische Landschloss-Motivik ging mit einer antikisierenden Formensprache einher, so bereits im bauplastischen Schmuck der Vorhöfe und Fassaden, wo ein konventionelles Repertoire von Hermen, Profilmedaillons, Metopen, Flammenvasen und Büsten das Schloss in eine antike und in der Renaissance erneuerte Tradition einschrieb. Desgleichen zitierten die im Garten zahlreich aufgestellten Sphinxen und Hermen eine typisierte Motivik, die aus antiken und italienischen Villengärten überliefert war. Die Grotte mit ihren beiden Flussgöttern folgte einer üblichen Gartenarchitektur und inszenierte eine von der Kunst domestizierte und verbesserte Natur. In den Innenräumen wurde vielfach eine visuelle Öffnung auf das landschaftliche Umfeld gesucht: so beispielsweise in Fouquets Cabinet am Ende der Enfilade im Erdgeschoss, dessen Gestaltung sich mit den raumdominierenden Grottesken zwar an raumtypischen Konventionen orientierte, jedoch den traditionell abgeschlossenen Raumcharakter aufgab. Malerisch illusionierte Ausblicke in Form von in die Vertäfelungen eingelassenen Landschaftsszenen fanden sich in der Salle du buffet, wo zudem einst vermutlich eine gemalte Pergoladecke die Nähe zum Garten unterstrich.

Seine wichtigste Funktion erhielt das Motiv der *plaisirs* bei dem erhofften Besuch des Königs, dem das Schloss ein Ort des Müßiggangs und der Zerstreuung sein sollte. In der dem König zugewiesenen Chambre wurden Prosperität und Unbeschwertheit sowie eine im Deckengemälde zu vermutende Zeitalter-Thematik mit der beginnenden Regierungszeit Ludwigs XIV. in Verbindung gebracht; ebenso in der dem königlichen

Schlussbetrachtung

Appartement angegliederten Salle à manger, in der ein Porträt des Königs und Teile des Deckengemäldes auf den Pyrenäenfrieden anspielten. Die Inszenierung einer ländlichen Idylle entbehrte in Vaux-le-Vicomte indes nicht einer politischen Dimension mit Bezug auf Fouquet, denn erst – so suggerierten die Bildprogramme – die starke Position des Ministers brachte Stabilität und Überfluss und ermöglichte die Entlastung des Königs. Letzterem führte Vaux-le-Vicomte nicht nur vor Augen, dass er die politische Verantwortung fortan an Fouquet abgeben konnte, sondern setzte ostentativ den bereits vollzogenen Aufstieg und Reichtum seines Besitzers in Szene.

Entgegen einer in den zeitgenössischen Schriften zu Vaux-le-Vicomte beschriebenen Selbstlosigkeit des Bauherrn erwies sich die auf Fouquet bezogene panegyrische Bedeutungsebene als dominierende Konstante der Bildprogramme. Bereits die in Bauplastik, Gartenskulpturen und Malereien umfassend präsenten heraldischen Zeichen kündeten von der personalisierten Inanspruchnahme des Ortes und rekurrieren auf die Heraldik als typisches alt-aristokratisches Hoheitszeichen. Ungeachtet der tatsächlich weitgehend bedeutungslosen familiären Tradition sollte so dem Ort Historizität und Fouquets Namen eine höhere Gewichtung verliehen werden.

Die nicht mehr ausgeführte Kuppelbemalung des Grand Salon hätte im Zentrum des Gebäudes einen Höhepunkt von Fouquets Selbstinszenierung dargestellt – Le Brun Projekt evoziert das Bild des Ministers, der, von den Göttern zum Regieren befähigt, am Ursprung der Prosperität des Landes steht. Ewigkeits- und Kosmosymboliken sowie die Metapher eines neu erschaffenen Sterns betrieben eine Überhöhung von Fouquets Aufstieg, der zu einem historischen Wendepunkt epochalen Ausmaßes stilisiert wurde. Die Deckengemälde von Fouquets Appartement ergänzten und erweiterten diese Glorifizierung: In der Antichambre stand erneut der ideale Staatsmann im Mittelpunkt, nun über eine Gleichsetzung mit Herkules, dessen Apotheose einen Aufstieg auf Basis bereits vollbrachter Leistungen in idealer Weise verbildlichen konnte. In Analogie zu den Grundlagen der Fürstenerziehung wurde Fouquet die Fähigkeit der Affektbeherrschung zugeschrieben, die die Voraussetzung für das vernunftbasierte und erfolgreiche Regieren darstelle. In der Chambre erfuhr das politische Tugendlob eine Erweiterung um jenes des herausragenden Mäzens, der Apoll an der Spitze der Musenversammlung abgelöst hat und Vaux-le-Vicomte zu einem Ort der künstlerischen Entfaltung werden lässt. Das Schloss wurde so zu einem »modernen« Parnass unter Fouquets Regie umgedeutet, bereitwillig aufgegriffen von den in seinem Umfeld schreibenden Literat*innen. Zugleich betonte das Zentralbild Fouquets Königstreue als Voraussetzung seines Aufstiegs, über die Muse der Geschichtsschreibung zu zeitloser Relevanz verklärt.

Das frappierend hohe Selbstverständnis Fouquets fand seine Entsprechung in einer innovativen und künstlerisch anspruchsvollen Form, die sich insbesondere in den Deckengemälden von Le Brun manifestierte. Für das nicht mehr umgesetzte Deckenprojekt des Grand Salon wurde anhand zahlreicher Vorzeichnungen eine Werkgenese und graduelle Steigerung des künstlerischen Anspruchs deutlich, an deren Ende eine

Schlussbetrachtung

vielfigurige und illusionistische Komposition stand, die an die großen italienischen Ausstattungsprogramme des frühen 17. Jahrhunderts angelehnt war. Der künstlerische Prozess offenbarte seine Anfänge in mehreren, im Zuge der Louvre-Umbauten in den 1650er Jahren entstandenen Entwürfen, die von Le Brun – ungeachtet der Verschiebung des Auftraggebers von König zu Minister – für Vaux-le-Vicomte adaptiert wurden. Ein konkretes Modell ließ sich in der ersten Jahrhunderthälfte in Frankreich nicht benennen, wo bei Kuppelbemalungen vergleichbarer Dimensionen noch auf eine konventionelle Unterteilung der Decke in kleinformatige Felder zurückgegriffen wurde. Auch in Italien, zweifelsohne Inspirationsort für den Illusionismus der Szene, wurde im Gegensatz zu Le Bruns freier Figurenanordnung meist eine Gliederung über fingierte Architektur- oder Stuckelemente und eine stärkere Bewegtheit der Figurengruppen gesucht.

In den beiden Appartements im Erdgeschoss orientierte sich Le Bruns Wahl der Dekorationssysteme an Funktionen und repräsentativem Grad der Räume, verbunden mit einer sukzessiven Steigerung des Schmuckaufwands. So schuf Le Brun in der Antichambre d'Hercule eine komplexe fingierte Architektur in der Tradition einer Quadraturalmalerei und bündelte den inhaltlichen Gehalt in einem illusionistischen Zentralbild. In der anschließenden Chambre des Muses wurde die strikte Trennung von Deckenspiegel und Wölbung zugunsten einer illusionistischen Umdeutung des Raumes aufgebrochen. In einer feinen malerischen Abstufung der einzelnen Szenen demonstrierte Le Brun die Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei, deren Gleichrangigkeit mit den anderen Künsten er zudem mit einer der Parnassversammlung hinzugefügten Muse der Malerei postulierte. Nicht nur unterstrich Le Brun damit die Nobilitierungsansprüche der Bildkünste, sondern verdeutlichte zugleich seine Ambitionen auf eine führende Rolle in deren Akademisierung, die sich in den 1650er Jahren in der *Académie royale de Peinture et de Sculpture* verdichtete.

Während die Decken in Fouquets Appartement vielschichtige Bildprogramme transportierten, standen die dem König reservierten Räume unter dem Zeichen der Prachtentfaltung und lehnten sich in der Kombination von Vergoldungen und Skulptur an eine in königlichen Residenzbauten verbreitete Formensprache an. Der Überwältigungseffekt der dichten Gestaltung sollte indes nicht nur eine dem König angemessene Größe vermitteln, sondern war zugleich beredtes Zeugnis von Reichtum und Erfolg des Bauherrn. Ein inhaltlich vielschichtiges Programm scheint nicht in derselben Form wie in Fouquets Räumen ausgearbeitet worden zu sein; indes ließen sich einige teils deutliche künstlerische Zitate und wirkmächtige Vorbilder italienischen und französischen Ursprungs erkennen. Die aufgerufenen Orte – so insbesondere der Florentiner Palazzo Pitti und das Palais Cardinal in Paris – dienten der Legitimation des Künstlers und stellten zugleich eine augenfällige Parallele zwischen Fouquet und seinem politischen Vorbild Richelieu sowie den erfolgreich aufgestiegenen italienischen Familien her. Eine ähnliche doppelte Verweisfunktion ließ sich auch andernorts beobachten, so in der vorgesehenen Aufstellung des Herkules Farnese am Endpunkt des Gartens, wo sich die

Schlussbetrachtung

Parallelisierung mit dem antiken Helden mit dem Anknüpfen an die Sammlungen der Farnese verbunden hätte.

Die den Appartements angegliederten hofseitigen Räume erwiesen sich mit Balken- und Kassettendecken als überraschend antikiert und legten ein hierarchisches Verständnis zeitgenössischer Dekorationssysteme nahe. Bei den dem königlichen Appartement zugehörigen Räumen handelte es sich mit einem Speisesaal und mehreren Baderäumen um zwei funktional spezifizierte und luxuriöse Raumformen.

Für die Enfilade ließ sich in beiden Appartements eine innere Kohärenz der jeweils gewählten künstlerischen Stilmittel beschreiben: Während Fouquets Räumlichkeiten die Prämissen malerischer Finesse und komplexer Bildprogramme zugrunde lagen, basierte die Aussagekraft des königlichen Appartements wesentlich auf seiner Materialität und effektvollen Kombination von Gold, Stuck und Malerei. Trug Le Brun so der geforderten Angemessenheit der Räume im Hinblick auf ihre Funktionen Rechnung, erlaubte die formale Vielfalt zugleich, seine Virtuosität zu demonstrieren.

Insgesamt zeigte sich in Vaux-le-Vicomte die Verwendung einer standardisierten Bildsprache, die zwar den Betrachter*innen eine unmittelbare Wiedererkennbarkeit garantierte, jedoch mit einer hohen Deutungsoffenheit einherging. Themen wie die vier Jahreszeiten, die vier Elemente, die Musen oder bekannte Götterfiguren wurden um die Jahrhundertmitte für zahlreiche französische Innenräume adaptiert. Der konventionalisierte visuelle Kanon eröffnete indes die Möglichkeit, anschließend eine Bedeutungsverengung im Sinne des Auftraggebers vorzunehmen. Da dies bildautonom insbesondere in den vielfigurigen Deckengemälden kaum zu leisten war, nutzte man in Vaux-le-Vicomte ein durchdachtes Netz literarischer Strategien, die darauf zielten, das Schloss bekannt zu machen und seine Rezeption zu lenken. Die Texte von André Félibien, Madeleine de Scudéry und Jean de La Fontaine zeugen von Fouquets Streben nach größtmöglicher medialer Aufmerksamkeit, wobei sich die Autor*innen unterschiedlicher literarischer Gattungen bedienten und eine breite Zielgruppe adressierten, vom künstlerisch versierten Kenner bis hin zum interessierten Laien und mondänen Salonpublikum. Zu den Leitmotiven der Texte zählte es, die künstlerische Überlegenheit der eigenen Epoche zu betonen, die sich im Verhältnis zur Antike und ebenso zu Italien – künstlerischer Maßstab und Konkurrenz zugleich – manifestiert. Eine bildliche Umsetzung fand dieser Wettstreit auch in der Grotte, wo zwei Flussgötter gegenübergestellt wurden: zum einen der in melancholischer Pose gezeigte Tiber und zum anderen der in Vaux-le-Vicomte fließende Anqueuil, der die französische Vormachtstellung symbolisierte. Nicolas Fouquet rückt in den Texten an den Ursprung der künstlerischen Errungenschaften in Vaux-le-Vicomte, erscheint als Inspiration und Anregung für die künstlerischen Prozesse und bildet zugleich ihren hauptsächlichen Gegenstand – eine Argumentation, die anschließend für Ludwig XIV. umfassend aufgegriffen werden sollte.

In ihrem panegyrischen Grundton verfolgten die Autor*innen zwar ähnliche Themen und bedienten Fouquets Erwartungen, dies jedoch auf gänzlich unterschiedliche Weise.

Schlussbetrachtung

Jean de La Fontaine schuf eine poetische Traumwelt, die ihm eine umfassende metaphorische Überhöhung erlaubte: Er ließ die Götter in Fouquets Dienste treten, suggerierte eine weltweite Reputation der Schlossanlage und rechtfertigte deren Aufwand als Ergebnis göttlicher Protektion. Als einziger der Autoren erhob er einen mobilen Gegenstand – die Tapisserieserie der *Histoire de Vulcain* in der Chambre des Muses – zum literarischen Gegenstand. Madeleine de Scudéry's Passage zu Vaux-le-Vicomte, eine von zwölf Evokationen real existierender Schlossanlagen in ihrem Roman *Clélie*, unterschied sich trotz ähnlicher Stilmittel und wiederkehrender thematischer Schwerpunkte deutlich von ihren anderen Beschreibungen. Eine nahezu gleichberechtigte Betrachtung von Außen- und Innenraum, ein ausführliches Porträt Fouquets und der über die Maßen euphorische Tonfall vermitteln Scudéry's Verhältnis zu ihrem finanziellen Förderer, während ihre anderen Schlossevokationen mehrheitlich in einem Kontext freundschaftlicher Verbundenheit entstanden waren. André Félibien konzentrierte sich auf die künstlerische Bewertung im engeren Sinne und widmete sich detailliert der Form und Ikonographie von Le Bruns Deckengemälden in Fouquets Appartement, bezog zudem Stellung zu zeitgenössischen kunsttheoretischen Debatten, insbesondere zu der im akademischen Kontext intensiv diskutierten Anwendung der Perspektive.

Alle Texte reflektieren das mediale Verhältnis der Künste und die Herausforderung der gelungenen Überführung des Bildes in den Text. André Félibien erhob die Horaz'sche *ut-pictura-poesis*-Formel zu einem Grundprinzip und baute seine Argumentation umfassend auf einer strukturellen Gleichsetzung von Literaturtheorie und Bildkünsten auf. Madeleine de Scudéry ließ ihre literarischen Protagonisten in der *Clélie* wiederholt über die Schwierigkeiten der Architekturbeschreibung und die Unzulänglichkeit sprachlicher Möglichkeiten angesichts des Gesehenen debattieren, womit sie in erster Linie ihren eigenen autodidaktischen Zugang legitimierte. Jean de La Fontaine schließlich widmete ein ganzes Kapitel dem Paragone der Künste, in dem er die Ausdrucksmittel und Eigenheiten der gegeneinander antretenden Kunstformen herausstellte und am Ende die Poesie triumphieren ließ. Der Sieg der Dichtkunst basierte insbesondere auf ihrer Zeitlosigkeit, die gerade für die den Auftraggeber interessierende Lobpreisung wesentliches Argument war. La Fontaine benannte damit auch die werkvollendende Funktion des Textkorpus, das die Kunstwerke zu einem vorläufigen Abschluss bringen sollte, indem es ihre Botschaften benennt.

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive erwiesen sich die literarischen Strategien zu Vaux-le-Vicomte als herausragend. Inspirationsquelle war vor allem Italien, wo Ausstattungen verstärkt seit dem 16. Jahrhundert um die verbale Repräsentation ergänzt wurden. Insbesondere das in der Bibliothek Fouquets inventarisierte Beschreibungskorpus zum Palazzo Barberini muss als unmittelbares Modell gelten, sowohl bezüglich der Wahl der literarischen Genres als auch der intendierten sinnlichen Überwältigung und anschließenden rationalen Bilderschließung. In Frankreich ließen sich einige thematische Parallelen in anderen Beschreibungen finden, so beispielsweise der Topos des

Schlussbetrachtung

Übertreffens der Natur, doch blieb dort die Berücksichtigung von explizit künstlerischen Aspekten vergleichsweise begrenzt. Die für Fouquet schreibenden Autor*innen bewiesen hingegen ein geschärftes Verständnis für die Möglichkeiten medialer Verbreitung und ihres kunstpolitischen Potentials.

Trotz Le Bruns Bemühungen, die Bildaussagen auch bildimmanent sichtbar werden zu lassen, war diese in ihrer Gesamtheit ohne textliche Anleitung kaum erfassbar. Vermutlich beeinträchtigte dies die Wirkmacht der Deckengemälde dennoch kaum: Wie in Teil III, Kapitel 3.3 ausgeführt, transportierten die künstlerisch anspruchsvolle Form, die verwendeten Materialien und die motivische Dichte sowie der räumliche Kontext bereits das hohe Anspruchsniveau des Ortes sowie Status und Ambitionen seines Besitzers.

Die Betrachtung der Räume und ihrer wandfesten Ausstattung konnte in Teil IV der Arbeit ergänzt werden, indem die zu Vaux-le-Vicomte erhaltenen Inventare einbezogen wurden, wobei insbesondere ein bislang nicht ediertes und von der Forschung kaum berücksichtigtes Récolement von 1665 zu neuen Erkenntnissen führte. Der größte Teil des Mobiliars wurde in den Garde-meubles, in Nebenräumen und Zwischengeschossen aufbewahrt, so dass nur Fouquets repräsentatives Appartement im Erdgeschoss sowie die Räume im Obergeschoss es erlaubten, die Möblierungen in ihrem räumlichen Kontext zu betrachten. Dennoch erwies sich auch die überblickende Untersuchung des Mobiliars als aufschlussreich für die Möblierungspraxis in Landschlössern der Zeit. So waren die in Vaux-le-Vicomte inventarisierten mobilen Objekte vergleichsweise zahlreich, umfassten die ganze Bandbreite von rein funktionalen bis repräsentativen Objekten und müssen ohne Zweifel im Kontext des nicht lange zurückliegenden Empfangs des Königs gesehen werden. Hieraus erklärt sich wohl auch der herausragende Gesamtwert, der jenen des Mobiliars anderer Schlösser der Zeit weit übersteigt. In der näheren Betrachtung situierten sich die einzelnen Objekte in Vaux-le-Vicomte hingegen mehrheitlich im Pariser Durchschnitt. Die Tendenz zu einer ausgesprochen luxuriösen mobilen Ausstattung ist dennoch zu erkennen. Sie deutete sich beispielsweise in der auffallend hohen Zahl von Spiegeln und Lüstern an, die als teure Luxusobjekte dem repräsentativen Grad der Räume entsprechend gehängt worden waren.

Über eine Einbeziehung mehrerer Inventarisierungen der Schlösser von Wideville, Le Raincy und Maisons konnten in Teil IV, Kapitel 3 nicht nur die Erkenntnisse zu Vaux-le-Vicomte vertieft werden, sondern wurde zugleich ein Beitrag zu den bislang wenig untersuchten mobilen Ausstattungen der Anwesen im Pariser Umland geleistet. Es offenbarten sich frappierende Unterschiede in Qualität und Quantität der Möblierungen, ungeachtet der Entstehung der Schlossbauten in einem ähnlichen Milieu. Die Besitzer, ausnahmslos über den Kauf von Ämtern und Ländereien aufgestiegene Protagonisten der Finanz- und Staatseliten, verfolgten in ihren Maisons de plaisance einen vergleichbaren Anspruch. Dessen ungeachtet war das inventarisierte Mobiliar erstaunlich heterogen, worin sich die anlassbezogene und temporäre Nutzung der Schlossbauten spiegelte; auch die funktionalen Ausrichtungen bestätigten sich in

Schlussbetrachtung

der Art der Objekttypen. Ein Zusammenhang der Möblierungen von Hôtel particulier und Maison de plaisance im selben Besitz zeigte sich sowohl bei Claude de Bullion als auch bei Jacques Bordier, denn in beiden Fällen korrelierten wenig herausragende Möblierungen in dem einen mit einem hochwertigen Mobiliar im anderen Anwesen. Zwei im Abstand von sieben Jahren erfolgte Inventarisierungen von Le Raincy machten diesen Zusammenhang besonders deutlich, da das aus der Aufwertung der Möblierung abzulesende gesteigerte Interesse am Schloss mit einer Vernachlässigung des Pariser Hôtel particulier einherging.

In den Kapiteln 2 und 3 (Teil IV) standen mit den Tapisserien sowie den Betten mit ihren zugehörigen Sitzmöbeln einzelne Objekttypen exemplarisch im Fokus. In Vaux-le-Vicomte bestimmten figürliche Tapisserieserien die Wanddekoration, während Gemälde oder Stoffbespannungen keine nennenswerte Rolle spielten. Fouquets Favorisierung der Tapisserie versteht sich vor dem Hintergrund ihres hohen Prestiges und ihrer Konnotation als genuin aristokratischem Medium, das eine vielschichtige Aussagekraft auf materialästhetischer und ikonographischer Ebene entfalten konnte. Mit einer eigenen Manufakturgründung, die Exklusivität und eine effektive Reproduktion einzelner Serien ermöglichen sollte, manifestierte Fouquet seine langfristig hohen Ambitionen. Bis zu seinem Sturz übte die zunächst nach Le Bruns Entwürfen produzierende Manufaktur zwar einen noch geringen Einfluss aus, doch verwiesen die hohen Schätzwerte der wenigen aus Maincy stammenden Serien auf ihr Potential. Fouquets Ankaufspolitik favorisierte Serien, die auf bedeutende Vorlagen zurückgingen und es damit erlaubten, an dynastische Traditionen anzuknüpfen, oder den Verweis auf bekannte Künstler beinhalteten. Thematisch-ikonographische Aspekte waren offenbar von zweitrangiger Bedeutung. Die in Vaux-le-Vicomte zahlreich inventarisierten Tapisserien offenbarten eine große Bandbreite von Sammlungs-, Dekorations- oder einfacher Gebrauchsfunktion. Ihre Sammlungsbedeutung bewegte sich im zeitgenössischen Vergleich dennoch auf einem durchschnittlichen Niveau: Überstieg der Tapisserienbesitz von Mazarin und Richelieu jenen von Fouquet um ein Vielfaches, wurde er auch von zahlreichen Pariser *Robins* übertroffen. Im Vergleich mit den in den genannten Landsitzen inventarisierten Tapisserieserien bot sich hingegen ein anderes Bild: Der Bestand in Vaux-le-Vicomte lag in Zahl und Wertschätzung deutlich über jenem von Maisons, Wideville oder Le Raincy. Dies galt auch für die *ameublements*, bestehend aus einem mit aufwendigen Textilien ausgestatteten Bett und zugehörigen Sitzmöbeln, deren textile Bestandteile in Vaux-le-Vicomte von teils herausragender Qualität waren und entsprechend hohe Schätzwerte erzielten.

In der Betrachtung des Mobiliars im räumlichen Kontext traten im Vergleich der verschiedenen Inventare grundlegend abweichende Ausstattungskonzepte zutage. Wesentlich deutlicher als in Vaux-le-Vicomte kommunizierten die mobilen Objekte in Le Raincy und in Maisons eine hierarchische Abstufung der Appartements. Die Verortung überaus hochwertigen Mobiliars in Fouquets Räumlichkeiten ließ dagegen, auch unter

Schlussbetrachtung

Hinzuziehung der in den Garde-meubles inventarisierten Objekte, keinen entscheidenden Unterschied insbesondere zum – im Moment der Inventarisierung nicht möblierten – königlichen Appartement vermuten. Während René de Longueil in Schloss Maisons eine grundlegend ähnliche Raumausstattung wie in Vaux-le-Vicomte verfolgte, zeigte sich in Wideville eine in den anderen Inventaren so nicht zu findende Konzentration auf eine Ausstattung mit Gemälden, die in ihrer Themenwahl unterstrichen, dass Bullion die Nähe zur königlichen Macht suchte. In Schloss Le Raincy wurde dagegen ganz auf die Wirkung farblich-materieller Analogien gesetzt: In nahezu allen Räumen begrenzte sich das inventarisierte Mobiliar auf wenige Objekttypen, die kaum variiert wurden. Die Aufmerksamkeit richtete sich auf einen Effekt von Homogenität, der mittels materieller oder farblicher Verbindungen zwischen den Wandgestaltungen und den Textilien der *ameublements* erreicht wurde. Der Repräsentationsgrad der jeweiligen Räume wurde in Le Raincy mithin über Zusammensetzung und Exquisitität der verwendeten Stoffe angezeigt. Figürliche Tapisserien, wie in Vaux-le-Vicomte und Maisons bestimmend, fanden nur vereinzelt Eingang in die Ausstattung. Das Beispiel vermochte somit nicht nur ein im Verhältnis zu Vaux-le-Vicomte grundsätzlich differierendes Ausstattungskonzept zu vergegenwärtigen, sondern stellte zudem vermeintlich gültige Bewertungskategorien von Möblierungspraktiken der Zeit in Frage. So erstaunte die dort gesuchte Verbindung zwischen Wänden und Mobiliar, wurden darüber schließlich die Umgestaltungsmöglichkeiten einzelner Räume wesentlich eingeschränkt oder zumindest erschwert, was nicht zu einer anlassbezogenen Nutzung des Landschlusses passte. Im Zuge der in Le Raincy zwischen 1653 und 1660 erfolgten Aufwertung der Ausstattung erfuhren einige Räume eine vollständige Neugestaltung, um erneut eine Homogenität der einzelnen Dekorbestandteile zu erreichen. Jacques Bordier, erfolgreicher und engagierter Sammler, entzog sich nahezu völlig dem Wettbewerb um einen eindrucksvollen Tapisserienbesitz und verzichtete damit nicht nur auf ein aristokratisches Repräsentations-Medium par excellence, sondern ebenso darauf, über ein einfach zu transportierendes, vielseitig einsetzbares Gestaltungselement zu verfügen.

Ähnlich den Möblierungen deutete sich auch in der Analyse der in Teil II, Kapitel 2.3 vergleichend betrachteten Schlossgärten und ihrer skulpturalen Ausstattung der Epoche Vaux-le-Vicomtes eine erstaunliche Diversität an. Die Gärten von Berny, Wideville und Chantemesle verfolgten grundlegend voneinander abweichende Ausstattungskonzepte, die sich nicht zuletzt über die Suche nach Alternativen zum italienischen Modell des Villengartens erklärten. Die fehlenden Möglichkeiten der französischen Bauherren, eine italienische Gartenausstattung im Stil insbesondere der römischen Kardinals- und Nepotenfamilien zu realisieren, führte dazu, dass sie sich auf zeitgenössische Werke und Auftragsarbeiten konzentrierten. Damit hätte sich ihnen die Möglichkeit der gezielten Themenwahl eröffnet, was sie indes kaum aufgriffen – in allen betrachteten Gärten erwiesen sich ikonographische Kohärenz und Sinnaufladung der aufgestellten Statuen als zweitrangig. Auch in Vaux-le-Vicomte ergab sich keine zwingende Verbindung

Schlussbetrachtung

unter den an gartenbaulich hervorgehobenen Orten aufgestellten Skulpturen, die in Teil II, Kapitel 2.2 thematisiert wurden. Vielmehr implizierte die Gartenausstattung ein auf mehreren Ebenen funktionierendes Verweissystem, das Nicolas Fouquet als erfolgreichen Sammler und Staatsmann zum Inhalt hatte oder eine Antikisierung des Ortes suggerierte. Prestige wurde insbesondere daüber gemehrt, namhafte zeitgenössische Künstler zu beauftragen, darunter Nicolas Poussin und Michel Anguier, sowie über Kopien bekannter Kunstwerke. Einige Marmorskulpturen waren aufgestellt worden, jedoch vermutlich noch nicht in der gewünschten Dichte; vorerst blieben die Steinfiguren ebenso präsent. Fouquet bemühte sich darüber hinaus, ähnlich dem Vorgehen in seinen Sammlungen, um ein breit angelegtes Aufgreifen des im Garten möglichen Distinktionspotentials, das über Wasserverschwendung, technisch avancierte Brunnenanlagen oder botanische Exotik transportiert wurde.

Auch für die Gartenausstattung erwies sich der Vergleich mit anderen Gärten der Zeit als aufschlussreich und brachte ähnlich ambitionierte Konzepte zutage. Im Garten von Schloss Berny stand beispielsweise ebenfalls eine größere Anzahl von Marmorskulpturen, vermutlich mehrheitlich Auftragsarbeiten und Kopien nach der Antike, teils thematisch aufeinander abgestimmt, teils einen unspezifischen Götterkanon präsentierend. Indes wurde ebenso offenbar, dass die Marmorskulptur nicht unbedingt das wichtigste nobilitierende Element der Gärten bildete. In Schloss Wideville beispielsweise ließ Claude de Bullion ein größeres Ensemble aus Steinfiguren aufstellen, womit er den Garten als Ort der Sammlungspräsentation weitgehend aufgab. Das ikonographisch vage bleibende Programm erstaunte dadurch, dass es in einen festen architektonischen Rahmen eingebunden und damit weitgehend unbeweglich war. Zugunsten der Kohärenz des in einem einzigen Auftrag geschaffenen Skulpturenprogramms verzichtete Bullion sowohl auf ein aussagekräftiges Verweissystem, als auch darauf, Bedeutung mittels Material oder renommierter Künstler zu generieren. Louis Hesselins Garten in Chantemesle schließlich lag ein Konzept zugrunde, das die Skulptur nahezu vollkommen ausschloss und sein hohes Prestige einzig über botanische Errungenschaften, wie die Kultivierung von seltenen Blumen oder Zitrusfrüchten, und technisch ausgefeilte Wasserspiele akkumulierte.

Die grundlegende Frage danach, ob das Decorum in Vaux-le-Vicomte überschritten wurde, begleitete die Untersuchung fortlaufend. Die zeitgenössische Wahrnehmung einer Anmaßung hinsichtlich der königlichen Autorität erwies sich mehr als zeitspezifisches Phänomen denn als Charakteristikum speziell von Fouquets Repräsentation, wenn dieser auch unbestreitbar eine äußerst prätentiose Form der Selbstdarstellung betrieb. Indes war es in den Kreisen der neuen Eliten in der Zeit offenbar kein Einzelfall, sich bei der Gestaltung der Landschlösser an einer königlichen *Maison de plaisance* zu orientieren.¹ Speziell in der Ausstattung von Vaux-le-Vicomte bestätigte sich eine

¹ Stefan Rath gelangt in seiner Dissertation zu Schloss Maisons zu einem ähnlichen Fazit. So sei auch hier die Gestaltung maßgeblich von der Intention geleitet worden, den königlichen Besuch zu provozieren:

Schlussbetrachtung

Bildsprache, aus der die Intention spricht, einen dem König angemessenen Ort zu schaffen, die jedoch in der demonstrativen Glorifizierung Fouquets zu einer Prätention geriet. Bereits die Triumphbogenarchitektur der Vorhöfe vergegenwärtigte das entstehende Spannungsfeld zwischen einem kaum legitimierbaren Rückgriff auf ein königliches Hoheitszeichen und der Intention, eine dem königlichen Gast angemessene Umgebung zu schaffen. Auch in den Deckengemälden wurde weitgehend auf Bescheidenheitssymboliken verzichtet. Zudem griff Le Brun mehrfach eine vornehmlich königlich besetzte Bildsprache auf oder verwendete für eine königliche Residenz entstandene Entwürfe. Anschaulich wurde dies beispielsweise in der Antichambre Fouquets, in der mit einer Apotheose des Herkules im Deckengemälde eine genuin herrscherliche Ikonographie gewählt worden war, für deren formale Umsetzung Le Brun sich zudem an einer zuvor im königlichen Palais du Louvre realisierten Komposition orientierte. Dass Fouquet die Herkules-Ikonographie bis in die Skulpturen des Gartens weiterführte, verdeutlichte nicht nur seine Orientierung an italienischen Modellen, sondern ebenso sein hohes Selbstverständnis. In diesem Kontext erwies sich auch das Bildprogramm des nicht ausgeführten Projekts für den Grand Salon als über die Maßen präventios, überhöhte es Fouquets Aufstieg schließlich zu epochaler Bedeutung – im Kontrast zu der wenige Jahre später erfolgten bescheideneren Adaption desselben Entwurfs im Gartenpavillon in Sceaux für Jean-Baptiste Colbert. Ließ sich im königlichen Appartement zwar eine Zurücknahme einer auf Fouquet zentrierten Ikonographie beobachten, bedeutete dies im Umkehrschluss keine ausgiebige Huldigung des Königs, der einzig in der Ausstattung der Salle à manger in den Mittelpunkt rückte. Vielmehr wurden die Räume der Enfilade von einer Materialität bestimmt, deren ostentative Pracht dem König zwar würdig, dem Minister jedoch kaum angemessen war. In der demonstrativen Zurschaustellung von Reichtum spiegelte sich die zeitgenössische Kritik, die maßgeblich die vermeintlich illegitimen Vermögen der Aufsteiger fokussierte.

Nicolas Fouquets Form der Repräsentation, wie sie sich in Vaux-le-Vicomte manifestierte, wurde vielfach als Wendepunkt in der politischen Instrumentalisierung der Kunst begriffen. Angetrieben von der Notwendigkeit des Macht- und Stuserhalts habe Fouquet seine Zeitgenossen übertroffen und die entscheidenden Impulse für eine anschließend von Ludwig XIV. erfolgreich ausgebaute Herrschaftsinszenierung gegeben.² Zweifelsohne waren die künstlerische Qualität von Vaux-le-Vicomte und Fouquets Strategien in ihrer Summe außergewöhnlich, doch zugleich Teil einer Epoche, in der die aufgestiegenen Eliten den ihnen gelassenen Spielraum auch auf kunstpolitischer Ebene nutzten. Die in der vorliegenden Untersuchung punktuell hinzugezogenen Vergleichsbeispiele offenbarten teils überaus ambitionierte Ausstattungen, einschließlich eines

»Maisons wurde primär als eine königliche *maison de plaisance* und lediglich sekundär als Landsitz René de Longueils inszeniert.« Rath 2011, S. 210.

2 Vgl. bspw. Howald 2011, S. 194–197.

Schlussbetrachtung

Interesses an literarischen Verarbeitungen, ausgefeilten räumlichen Effekten, spektakulärer Prachtentfaltung und deren Instrumentalisierung für den weiteren Aufstieg.

In Fouquet eine Schlüsselfigur und Ausnahmeerscheinung seiner Epoche zu sehen, mag legitim sein, bedarf jedoch des einschränkenden Verweises auf eine Vielzahl von Ausstattungskonzepten, die ihm und Vaux-le-Vicomte auf Augenhöhe begegnen konnten. Zudem zeichnete sich eine Vielschichtigkeit der künstlerischen Gestaltungsmittel ab, die der Heterogenität der neuen Eliten entsprach und zugleich zur Vorsicht bezüglich generell angenommener Bewertungskriterien mahnte. Es ist zu vermuten, dass in der zeitgenössischen Wahrnehmung ein Schloss wie Le Raincy mit beeindruckender homogener Raumwirkung nicht zwangsläufig hinter den figürlichen Tapisserien von Vaux-le-Vicomte, ein allein mit raffinierter Technik ausgestatteter Außenraum nicht hinter einem Skulpturengarten zurückstehen musste, sondern in gleichem Maße das Ziel der Prestigeakkumulation erfüllen konnte. Die konstante Überhöhung von Vaux-le-Vicomte erschloss sich zu einem großen Teil vor einer wirkmächtigen Rezeption der persönlichen Geschichte Fouquets, die auch im Zuge späterer Transformationen des Schlosses den Status des einzigartigen Ensembles aus dem 17. Jahrhundert stetig erneuerte und festschrieb.

Ausblickend bleibt festzuhalten, dass die noch immer fragmentarischen Kenntnisse zu den mobilen und wandfesten Ausstattungen der *Maisons de plaisance* vor der Regierungszeit Ludwigs XIV. der weiteren Vertiefung bedürfen. Erst auf einer breiteren Vergleichsbasis können weiterführende Fragen formuliert werden, so beispielsweise inwieweit sich Konkurrenzen innerhalb der neuen Eliten auch auf künstlerischer Ebene niederschlugen. Auch wäre es ohne Zweifel von Interesse, die Reaktionen des alten Adels genauer zu betrachten, die im Kontext seiner Bemühungen standen, den Rangabstand zu wahren. Seinen restaurativen Interessen folgend, scheinen im Adel weniger innovative als vielmehr traditionelle bis sogar obsolete künstlerische Formen favorisiert worden zu sein, ohne dass man sich an Archaismen störte. Zu denken ist beispielsweise an die Porträtgalerie, deren künstlerische Form in der zweiten Jahrhunderthälfte aus der Mode geriet und die dennoch im aristokratischen Milieu Bestand hatte – vermutlich, da sie den Bedürfnissen des alten Adels nach Präsentation einer weit zurückreichenden Linie entgegenkam.³ Fragen nach Modellrezeptionen könnten so für die Sammlungs- und Bauaktivitäten im 17. Jahrhundert sowohl innerhalb der neuen Eliten als auch in Wechselbeziehung zu altem Adel und Königshaus weiterführend untersucht werden.

Wie wichtig die königliche Kontrollinstanz – beziehungsweise ihr Fehlen – für die Bautätigkeit um Paris war, verdeutlicht gerade der Ausblick auf die Ausstattungspraktiken unter Ludwig XIV. Zwar blieb das Anwesen auf dem Land weiterhin ein

³ Im Schloss von Roger de Bussy-Rabutin bspw. wurde in den 1670er Jahren eine Porträtgalerie geschaffen; im Pariser Hôtel de Soubise findet sich eine solche in der Salle des gardes noch 1702. Vgl. Cojannot-Le Blanc 2001, S. 65.

Schlussbetrachtung

Gradmesser sozialer Ansprüche, doch schlossen die Institutionalisierung der Kunst und die Inszenierung der Unvergleichbarkeit des Herrschers eine direkte Übernahme königlicher Darstellungsformen aus. Insbesondere Katharina Krause konnte zeigen, dass es nun eine zu starke politische Konnotation zu verbannen galt.⁴ Wie auch am Beispiel der Adaption von Le Bruns Grand-Salon-Entwurf für Colbert in Sceaux deutlich wurde, inszenierten sich die hohen Minister nach 1661 in demonstrativer Unterordnung. Oftmals banden sie zahlreiche königliche Porträts in die Ausstattung ein, was dem König eine allgegenwärtige Präsenz zugestand, die man in Vaux-le-Vicomte vergebens sucht. Die Funktion des Landschlusses sollte sich sukzessive hin zu einem zweckfreien Ort der ländlichen Muße verschieben, wo politisierende Anspielungen allenfalls subtil erfolgten.

4 Vgl. Krause 1996, S. 319.

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS

Le présent ouvrage se propose d'analyser l'ensemble du décor du château de Vaux-le-Vicomte, réalisé entre 1657 et 1661 sous la responsabilité de Charles Le Brun et sur ordre du surintendant des finances Nicolas Fouquet. Ce champ d'études est particulièrement marqué par le mythe du Grand Siècle en général et celui de Fouquet en particulier: les événements spectaculaires autour de son ascension et de sa chute ont suscité un intérêt constant, l'image du surintendant dépeint comme prétentieux et immodéré ayant fortement influencé la perception de l'aménagement du château. Tandis que l'architecture et les jardins ont fait l'objet de plusieurs études approfondies, le décor, en dehors de quelques travaux ponctuels, n'a pas été analysé en détail. Nous proposons de combler cette lacune et, ce faisant, de déconstruire les légendes et lieux communs qui se sont mêlés au fil du temps aux faits historiques.

Ainsi, la prétendue unicité de Vaux-le-Vicomte en tant qu'entreprise extraordinaire nécessitait une approche comparative afin de replacer le château dans le contexte plus large des maisons de plaisance qui se multiplient dans les environs de Paris pendant la première moitié du XVII^e siècle. En outre, il s'agissait d'appréhender les enjeux d'une approche plus sociale tenant compte du milieu complexe et hétérogène des nouvelles élites fortunées qui avaient rapidement gravi l'échelle sociale et dont Fouquet peut être considéré comme un cas exemplaire. C'est ainsi qu'à l'écart des centres de la cour, de nombreuses constructions somptueuses ont vu le jour, témoignant du désir de représentation et des hautes ambitions des élites de l'État et de la finance. En nous penchant sur ces thématiques, nous avons pu préciser certaines fonctions d'une maison de plaisance, censée avant tout offrir un cadre fastueux pour la réception du roi ainsi que légitimer et promouvoir les ascensions sociales des nouvelles élites du XVII^e siècle. Déjà à l'époque, les maisons de plaisance étaient perçues comme des lieux dont le luxe ostentatoire contrastait avec l'origine sociale de leurs propriétaires. Vaux-le-Vicomte en est un exemple éloquent. Nous y retrouvons une parfaite illustration des tensions qui caractérisaient ces demeures: leur décor était à la fois digne de celui d'une résidence royale, répondant à la fonction de réception du roi dont on espère gagner les faveurs, et reflétait la volonté d'en faire une manifestation de succès personnel.

Notre ouvrage est divisé en quatre parties. Un ensemble de chapitres introductifs vise à définir plus précisément le contexte socio-historique de Vaux-le-Vicomte. On y propose également une réévaluation des collections de Nicolas Fouquet et une étude des discours littéraires étroitement liés au château. Il s'ensuit l'analyse du décor extérieur (château et jardins), celle des décors intérieurs, avec une étude pièce par pièce, et enfin une étude de l'ameublement et des tapisseries. Ces champs d'étude hétéroclites ont soulevé des questions spécifiques, mais ne pouvaient se passer d'une approche

globale. Nous avons donc adopté un point de vue iconographique et stylistique mais aussi comparatif en examinant d'autres décors réalisés à la même époque.

Les décors intérieurs de Vaux-le-Vicomte dépassaient largement le *décorum* approprié à un ministre et montraient l'attirance de Fouquet pour des modèles artistiques antérieurs alors que les premiers ministres puissants, Richelieu et Mazarin, occupaient les plus hautes fonctions de l'État. L'iconographie et sa mise en œuvre ainsi qu'un faste ostentatoire témoignaient de la grande proximité des moyens d'expression du roi et de ses ministres. Si Charles Le Brun a eu recours au langage artistique employé à l'époque dans les décors profanes d'hôtels particuliers à Paris et de châteaux en Île-de-France, le chantier de Vaux-le-Vicomte, par son caractère monumental, fut l'opportunité pour l'artiste de marquer son temps en proposant une œuvre novatrice dépassant largement les standards des systèmes décoratifs de l'époque. Des citations artistiques et des allusions à l'anoblissement des beaux-arts – sujet devenu d'actualité en France avec la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648 – soulignent son ambition à jouer un rôle décisif dans la production artistique française et son émancipation par rapport au modèle italien.

L'iconographie choisie pour les plafonds à Vaux-le-Vicomte s'en tenait à un répertoire restreint de sujets, facilement reconnaissables. L'effet des plafonds, qui suivaient en cela les modèles italiens, reposait d'abord sur leur forme artistique visant à susciter l'étonnement et l'admiration du spectateur. Cet effet visuel était complété par un corpus de textes – rédigés par André Félibien, Madeleine de Scudéry et Jean de La Fontaine – qui fournissaient des clefs de lecture. Le concept allait pourtant au-delà de la simple transmission d'un contenu panégyrique. L'évolution française d'une forme artistique appropriée à l'expression des contenus politiques aboutissait ici à des stratégies cohérentes, qui favorisaient les imbrications du texte et de l'image. L'ensemble du décor et le discours littéraire se déployant autour de celui-ci ont révélé une mise en scène sophistiquée de Nicolas Fouquet: il semble que l'ambition le portait d'avantage à adopter des stratégies le mettant en avant qu'à se montrer soumis à l'autorité du roi. L'analyse des œuvres a dû tenir compte des imbrications des médias et du dialogue qui s'instaure entre les différents domaines artistiques, leurs fonctions dans le message véhiculé et la conception de l'ensemble du décor. Charles Le Brun et André Félibien, en particulier, allaient volontiers reprendre les méthodes développées à Vaux-le-Vicomte pour glorifier Louis XIV peu après la chute de Fouquet.

Dans le jardin de Vaux-le-Vicomte, les sculptures contemporaines déterminaient le décor, sans toutefois former un ensemble iconographique cohérent. L'exposition d'une vaste collection d'antiques selon le modèle italien était difficilement réalisable en France: elle exigeait de dépenser des sommes considérables mais également de bénéficier d'un excellent réseau de relations. À Vaux-le-Vicomte, le manque d'antiques était comblé par des commandes à des artistes célèbres et des copies d'œuvres prestigieuses. D'autres jardins de l'époque privilégiaient les statues intégrées à l'architecture ou des

mises en scène sans sculptures, favorisant par exemple les jeux d'eau à la technique sophistiquée ou une démonstration du savoir botanique. À Vaux-le-Vicomte également, on cherchait à varier au maximum les formes d'eau et présenter les réussites botaniques de Fouquet.

Enfin, la dernière partie de notre étude explore les inventaires du château, dressés à la suite de la chute de Fouquet. L'étude comparative de différents inventaires des châteaux de Wideville, Le Raincy, Maisons et Vaux-le-Vicomte ont permis de nouvelles découvertes. Le type de meubles qui s'y trouvaient confirme l'usage temporaire et occasionnel qui était fait des maisons de plaisance. Ainsi, les inventaires ne donnent qu'une vision d'un ameublement temporaire et non pérenne. Les estimations relativement élevées de la valeur des objets à Vaux-le-Vicomte s'expliquent ainsi également par l'accumulation de meubles précieux pour la fête qu'offrit Fouquet au roi le 17 août 1661. Le caractère temporaire de l'ameublement des pièces ne se reflétait cependant pas nécessairement dans les choix du décor. Au château Le Raincy, par exemple, l'aménagement spatial s'appuie sur des analogies entre les couleurs et les matériaux, unifiant objets mobiles et décors fixes. Concernant les aménagements intérieurs, nous avons surtout constaté une importante diversité, avec des objets de nature et de valeur très différentes. Ainsi, certains appartements contenaient une profusion de tapisseries ou d'objets précieux tandis que d'autres se distinguaient par l'emploi de certaines couleurs ou de matériaux recherchés.

S'agissant du fil conducteur de notre étude visant à explorer un langage artistique lié à l'ascension sociale, les analyses ont fait ressortir avant tout la diversité avec laquelle les nouvelles élites se servaient de l'art. Bien qu'il soit possible d'établir de nombreux parallèles, notamment dans les buts qu'elles poursuivaient, tels que la recherche du prestige ou la volonté d'innover associée au besoin de représentation, nous avons surtout constaté que la complexité des élites et la multitude des identités collectives au XVII^e siècle allaient de pair avec une hétérogénéité des modes d'expression artistique. La prise de pouvoir par Louis XIV mit brusquement fin à l'instrumentalisation de l'art: les hommes d'État recourent alors à des modes de représentation plus modestes, illustrant ainsi la puissance de l'autorité royale.

ANHANG

1 QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

1.1 Archivalische Quellen

Dammarié-les-Lys

Archives départementales de Seine-et-Marne

MDZ 796 Inventaire du château de Vaux-le-Vicomte 1792, transcrit par M.E. Martin, d'après la minute de Maître Chamblain, 1962.

Maincy

Château de Vaux-le-Vicomte

Restaurierungsbericht von Ariel Bertrand zum Cabinet im Appartement von Nicolas Fouquet im Erdgeschoss, genannt Cabinet des Jeux, in *Vaux-le-Vicomte*. 2015.

Restaurierungsbericht von Ariel Bertrand zur Chambre im Appartement von Nicolas Fouquet im Erdgeschoss, genannt Chambre des Muses, in *Vaux-le-Vicomte*. 2017.

Paris

Archives des Monuments historiques

0081/077/0049 Aménagement et extension du salon des musées, du circuit de visite; Réfection des couvertures, équipements électriques; Consolidation des emmarchements des grottes, mur de soutènement du grand canal, «confessionnal». Entretien dans le parc, des bassins, murs de clôture, corniches, chapiteaux, antichambre de Fouquet, peintures et décoration intérieurs, bâtiment des écuries. 1972–1986.

1989/003/0012 Correspondance relative à l'édifice et à sa restauration. 1964–1977.

1991/025/0006 Aménagement et extension du Salon des Muses, notification de protection, note, aménagement de la cour des communs est, restauration des peintures de la «salle des buffets», sondage d'opinion publique, exécution du V° plan. 1966; 1968–1972.

1997/039/067 Dossier de restauration: Schéma technique montrant les emplacements des différentes opérations exécutées pour la remise en état des boiseries peintes. 1969–1969.

1999/008/0117 Restauration du monument, des objets mobiliers, des décors, du jardin, ouverture au public, mise en dépôt d'objets, prêt pour une exposition. 1959–1993.

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

Archives nationales

Fonds divers, MI microfilm

Fonds de la Nonciature de France conservé aux Archives vaticanes (1527–1808)

129 MI 117 Brief von Celio Piccolomini (12. August 1661).

Minutier central des notaires parisiens

Étude LI, 259 Nachlassinventar von Claude de Bullion, 9. Januar 1641.

Étude LXXV, 109 Nachlassinventar von Catherine Lybault, 14. März 1653 [zum Schloss Le Raincy].

Étude LXXV, 109 Nachlassinventar von Jacques Bordier, 9. Oktober 1660.

Étude LXXXVI, 323 Nachlassinventar von Michel Particelli d'Émery, August–September 1650.

Étude CXII, 168 Nachlassinventar von René de Longueil, 9. September 1677.

Série O: Maison du Roi

O¹ Maison du Roi sous l'Ancien Régime

O¹ 1964 Inventaire des œuvres d'art du château de Vaux, 1665–1699; darin: Prisée des Orangers estans à Saint Mandé, 25. Februar 1666, n. p. Procès verbal fait à Vaux par M. de Sainte Hélène. Le 16 juin 1666 concernant les bustes terres figures et tables de marbre, 16. Juni 1666, n. p.

Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, fol. 1r–57r.

[Bemerkung: Einige der unter O¹ 1964 archivierten Dokumente zu Vaux-le-Vicomte wurden im 19. Jahrhundert publiziert und werden unter 1.2 1.2 Publizierte Quellen geführt.]

Bibliothèque nationale de France

Département des manuscrits occidentaux

Fonds français

Ms. Fr. 7620 Procès verbal de la levée du scellé apposé à la Maison de Vaux avec l'Inventaire de ce qui s'y est trouvé, 13. September 1661, fol. 106r–152v. [Inventar von Vaux-le-Vicomte.]

Ms. Fr. 9438 Inventaire, Prisée & Estimation des livres trouvés A St. Mandé, Appartenant ci-devant A Monsieur fouquet, 31. Juli 1665.

Ms. Fr. 17398 Correspondance de Pierre Séguier: Mémoire adressé au chancelier Séguier sur Fouquet par le conseiller d'état De La Fosse, 6. Oktober 1661, n° 709, t. XXXII, fol. 145.

Fonds italiens

Ms. It. 1850 Brief von Alvise Grimani (16. August 1661), fol. 358v–359r; Brief von Alvise Grimani (27. August 1661), fol. 372v–373r.

1.2 Publierte Quellen

Fonds latin

Ms. Lat. 17172 Livres choisis pour le Roy dans Saint-Mandé, fol. 50–65; Livres de Mr du Fresne pris à St. Mandé, fol. 66–94; Extrait de l'Inventaire fait a St. Mandé en 1661, fol. 101ff.

Mélanges Colbert

Mélanges Colbert 280: [...] meubles qui ont esté acheptez par ordre et pour le service du roy à l'inventaire des meubles du Sr Fouquet, ci-devant surintendant des finances, suivant la prisée et estimation qui en a esté faite avec la creue à raison de V s pour livre (1668), fol. 302r–305v.

Bibliothèque de l'Institut

Collection Godefroy

Godefroy 1636 Ms. 219: Godefroy, Denis II, Description du Beau-lieu de Berny. Sur le Chemin d'Orlea[n]s. (veu le mardy 25. Mars 1636. Seconde feste de pasques, et iour de l'Annunciation, en la Com=pagnée de M.N.N.N.), fol. 38r–45v.

1.2 Publierte Quellen

Amalteo 1657: Ascanio Amalteo: La Regia Habitazione dell'Augustissima Anna d'Austria, Regina Christianissima, cioè le quattro camere della Francia, delle virtù, degli Eroi domani, e d'Apolle e Diana, illustremente figurate dal Signor Giovanni Francesco Romanelli. Paris 1657.

Andilly 1853: Arnauld d'Andilly: »La Vérité toute nue« [1652]. In: Célestin Moreau: Choix de mazarinades. Paris 1853, S. 406–438.

Arnauld 2008: Antoine Arnauld, genannt l'abbé Arnauld: Mémoires, hrsg. von Régine Pouzet. Paris 2008.

Aumale 1861: Henri d'Orléans, Duc d'Aumale: Inventaire de tous les meubles du Cardinal Mazarin dressé en 1653, et publié d'après l'original, conservé dans les archives de Condé. London 1861, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5625727m> [30.11.2021].

Aviler 1691: Augustin-Charles d'Aviler: Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole. Avec des commentaires, les figures [et] descriptions de ses plus beaux bâtimens, [et] de ceux de Michel-Ange [...]. Paris 1691.

Blondel 1675–1683: François Blondel: Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture. Paris 1675–1683, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85661p> [30.11.2021].

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Blondel 1737/38: Jacques-François Blondel: De la Distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général. Paris 1737/38, unter: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb301151603> [30.11.2021].
- Bonnaffé 1882: Edmond Bonnaffé: *Les Amateurs de L'Ancienne France. Le superintendant Foucquet*. Paris 1882.
In den Archives nationales, Paris, archivierte, hier verwendete Dokumente zu Vaux-le-Vicomte, publiziert im Anhang bei Bonnaffé 1882:
Autres meubles, o.J., O¹ 3282 B, S. 98–99.
Estat de ce qui a esté vendu et adjugé au Roy à l'inventaire fait des meubles de M. Foucquet, o.J., O¹ 3282 B, S. 100.
Estimation de médailles trouvées chez M. Foucquet, du 6 mai 1666, O¹ 1964, S. 65–67.
Estimation des bustes de Vaux du 17 Juillet 1665, O¹ 1964, S. 69–72.
État des meubles de l'inventaire de M. Foucquet qui ont été mis à part par le roy, 1665, O¹ 3282 B, S. 97–98.
Mémoire des figures qui sont à Vaux et du prix que M. Girardon les estime, 1687, O¹ 1964, S. 73–74.
Nouvelle estimacion des pierreries de Vaux, 1665, O¹ 1964, S. 75–76.
Prisée des bustes étant à Saint-Mandé 1666, O¹ 1964, S. 61–64.
- Brackenhoffer 1927: Elie Brackenhoffer: *Voyage de Paris en Italie 1644–1646*. Traduit d'après le manuscrit du Musée historique de Strasbourg. Nancy/Paris/Strasbourg 1927.
- Brice 1684: Germain Brice: *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*. Paris 1684, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8596306> [30.11.2021].
- Brice 1713: Germain Brice: *Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*. Paris 1713.
- Bruel 1880: *Les statues et les bustes du château de Vaux-le-Vicomte. 1665–1687*, hrsg. von Alexandre Bruel. In: *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France* 7 (1880), S. 41–48, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32987f> [30.11.2021].
- Bussy-Rabutin 1696: *Les mémoires de messire Roger de Rabutin comte de Bussy, lieutenant général des Armées du Roy [...]*. Paris 1696.
- Catalogue des partisans 1649: [anonym]: *Catalogue des partisans. Ensemble levr Genealogies. Contre lesquels on peut & on doit agir pour la contribution aux dépenses de la guerre presente*. Paris 1649, unter: <https://books.google.de/books?id=czoT6ZsTSMcC> [7.1.2022].
- Chapelain 1883: *Lettres de Jean Chapelain, de l'Académie française*, hrsg. von Philippe Tamizey de Larroque, Bd. II. Paris 1883.

1.2 Publierte Quellen

- Choisy 1727: François-Timoléon de Choisy: Mémoires pour servir à l'histoire de Louis XIV, Bd. 1. Utrecht 1727, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96182103> [30.11.2021].
- Cordemoy 1706: Jean Louis de Cordemoy: Nouveau traité de toute l'architecture. Paris 1706, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k856710> [30.11.2021].
- Corneille 1659: Pierre Corneille: Œdipe. Paris 1659, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1280332v> [30.11.2021].
- Cotin 1663: Charles Cotin: Reflexions sur la conduite du roy. Paris 1663.
- Courttilz de Sandras 1700: Gatien de Courttilz de Sandras: Mémoires de Mr. d'Artagnan. Köln 1700, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k235892> [30.11.2021].
- Descartes 1649: René Descartes: Les Passions de l'âme. Paris 1649, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8601505n> [24.1.2022].
- Desmarests de Saint-Sorlin 1653: Jean Desmarests de Saint-Sorlin: Les promenades de Richelieu ou Les vertus chrestiennes dédiées à Madame la duchesse de Richelieu. Paris 1653, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57525d>.
- Desmarests de Saint-Sorlin 1995: Jean Desmarests de Saint-Sorlin: Les Visionnaires. Paris 1995 [1. Edition 1637].
- Desportes 1752: Claude-François Desportes: Vies des premiers-peintres du Roi, depuis M. Le Brun, jusqu'à présent, hrsg. von François-Bernard Lépicié, Bd. I. Paris 1752, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97570996> [30.11.2021].
- A.-J. Dézallier d'Argenville 1745: Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville: Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, Quelques Réflexions sur leurs caractères, et la maniere de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres, Bd. II. Paris 1745–1752, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626753h> [30.11.2021].
- A.-J. Dézallier d'Argenville 1762: Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville: Abrégé de la vie des plus fameux peintres: Avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la maniere de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres, Bd. IV. Paris 1762, unter: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/7057> [30.11.2021].
- A.-N. Dézallier d'Argenville 1755: Antoine-Nicolas Dézallier d'Argenville: Voyage pittoresque des environs de Paris, ou Description des maisons royales, chateaux & autre Lieux de Plaisance, situés à quinze lieues aux environs de cette Ville. Paris 1755, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040105p> [30.11.2021].
- A.-N. Dézallier d'Argenville 1762: Antoine-Nicolas Dézallier d'Argenville: Voyage pittoresque des environs de Paris, ou Description des maisons royales, Châteaux & autre Lieux de Plaisance, situés à quinze lieues aux environs de cette Ville. Paris 1762, unter: <https://books.google.de/books?id=A1VDAQAAMAAJ> [30.11.2021].

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- A.-N. Dézallier d'Argenville 1768: Antoine-Nicolas Dézallier d'Argenville: Voyage pittoresque des environs de Paris, ou Description des maisons royales, châteaux & autres Lieux de Plaisance, situés à quinze lieues aux environs de cette Ville. Paris 1768, unter: https://books.google.de/books?id=H_RAAAAAcAAJ [30.11.2021].
- A.-N. Dézallier d'Argenville 1779: Antoine-Nicolas Dézallier d'Argenville: Voyage pittoresque des environs de Paris, ou Description des maisons royales, châteaux & autres Lieux de Plaisance, situés à quinze lieues aux environs de cette Ville. Paris 1779, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102056q> [30.11.2021].
- Dulaure 1786: Jacques-Antoine Dulaure: Nouvelle Description des Environs de Paris, Contenant les détails Historiques & Descriptifs des Maisons Royales, des Villes, Bourgs, Villages, Châteaux, [...], Bd. II. Paris 1786, unter: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idviewer/7206/5> [30.11.2021].
- Dumas 1852: Alexandre Dumas: Le vicomte de Bragelonne. Paris 1852, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6570978d> [30.11.2021].
- Evelyn 2015: The Diary of John Evelyn, hrsg. von Austin Dobson. Cambridge 2015.
- Félibien 1660: André Félibien: De l'origine de la peinture et des plus excellens peintres de l'Antiquité. Paris 1660, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108176c> [30.11.2021].
- Félibien 1663: André Félibien: Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre. Peinture du Cabinet du Roy. Paris 1663, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8598931> [30.11.2021].
- Félibien, Relation des magnificences 1999: anonym [André Félibien]: Relation des magnificences faites par M. Fouquet à Vaux-le-Vicomte lorsque le Roy y alla, le 17 aoust 1661, et de la somptuosité de ce lieu. Bibliothèque nationale de France, Ms. coll. Morel de Thoisy, vol. 402, fol. 714–721. In: Thuillier 1999a, S. 31–34, unter: https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_1999_num_11_1_1031 [24.1.2022].
- Félibien, Seconde relation 1999: anonym [André Félibien]: Seconde relation. Bibliothèque nationale de France, Département des Imprimés, o. O., o. J., LK7-10117. In: Thuillier 1999a, S. 35–41, unter: https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_1999_num_11_1_1032 [24.1.2022].
- Félibien, Troisième relation 1999: anonym [André Félibien]: Troisième relation. Bibliothèque nationale de France, Département des Imprimés, o. O., o. J., LK7-10117. In: Thuillier 1999a, S. 43–51, unter: https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_1999_num_11_1_1033 [24.1.2022].
- Fouquet 1696: Nicolas Fouquet: Les Œuvres de Mr Fouquet, ministre d'Etat, contenant son accusation, son procez et ses défenses contre Louis XIV, [...]. Paris 1696.
- Fouquet 1862: Lettres de Louis Fouquet à son frère Nicolas Fouquet (1655–1656), hrsg. von Ernest de Buchère de Lépinos. In: Archives de l'art français 2 (1862), S. 267–309.

1.2 Publierte Quellen

- Fréart de Chantelou 2001: Paul Fréart de Chantelou: Journal de voyage du cavalier Bernin en France, hrsg. von Milovan Stanic. Paris 2001.
- Frémin 1702: Michel de Frémin: Mémoires critiques d'architecture contenant L'idée de la vraie & de la fausse Architecture. Paris 1702, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8567on> [30.11.2021].
- Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019: Schriften zur Reise Herzog Friedrichs von Sachsen-Gotha nach Frankreich und Italien 1667 und 1668. Eine Edition, hrsg. von Peter-Michael Hahn/Holger Kürbis. Köln 2019.
- Furetière 1666: Antoine Furetière: Le Roman bourgeois. Paris 1666, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6553055p> [30.11.2021].
- Furetière 1690: Antoine Furetière: Dictionnaire universel, contenant tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts [...]. La Haye 1690, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b.image> [30.11.2021].
- Gazette 1631–1761: La Gazette oder Gazette de France, Recueil des gazettes, nouvelles ordinaires et extraordinaires, relations et autres récits des choses, hrsg. von Théophraste Renaudot u. a. Paris 1631–1761.
- Girard 1663: Guillaume Girard: Histoire de la vie du Duc d'Espéron. Paris 1663.
- Goudemetz 1892: Henry Goudemetz: Voyage de Champeaux à Meaux fait en 1785, hrsg. von Victor Advielle. Meaux 1892, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102125m/f4.item.texteImage> [30.11.2021].
- Gourville 2004: Jean Hérault de Gourville: Mémoires. Paris 2004 [1. Edition 1724].
- Guiffrey 1881: Comptes des Bâtimens du Roi sous le règne de Louis XIV, hrsg. von Jules Guiffrey, Bd I. Paris 1881, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6534985p/f13.item> [30.11.2021].
- Guillet de Saint-Georges 1854: Georges Guillet de Saint-Georges: Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, hrsg. von Louis Dussieux u. a., Bd. 1. Paris 1854, unter: https://www.google.de/books/edition/M%C3%A9moires_in%C3%A9dits_sur_les_membres_de_l/8oUBAAAQAAJ?hl=de&gbpv=1 [30.11.2021].
- Hann 2010: Karin Hann: Althéa ou la colère d'un roi. Paris 2010.
- Inventaire général des meubles de la Couronne 1716: Inventaire général des meubles de la Couronne, 1716, Paris, Mobilier national, INV M 259. In: Vittet/Lavergnée 2010.
- Jégo/Lépée 2007: Yves Jégo/Denis Lépée: 1661. München 2007.
- Le Journal des sçavans 1695: Le Journal des sçavans. Académie des inscriptions et belles-lettres, Paris, Ausgabe vom 28. November 1695, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56542r/f457.item> [30.11.2021].

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Lacroix 1860/61: [anonym]: Description des peintures du château de Vaux, hrsg. von Paul Lacroix. In: *Revue universelle des Arts* XII (1860/61), S. 305–320, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54086542/f314.item> [30.11.2021].
- La Fayette 1720: Marie-Madeleine de La Fayette: Histoire de Madame Henriette d'Angleterre. Amsterdam 1720, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1110915.image> [30.11.2021].
- La Fontaine 1967: Jean de La Fontaine: Le Songe de Vaux. Édition illustrée avec introduction, commentaires et notes par Eleanor Titcomb. Genf 1967.
- La Fontaine 1991: Jean de La Fontaine: Relation d'une fête donnée à Vaux, 22 Aout 1661. [Brief an François Maucroix] In: Jean de La Fontaine. *Œuvres complètes*, hrsg. von Pierre Clarac, Bd. 2. Paris 1991, S. 522–527.
- Le Comte 1700: Florent Le Comte: Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure [...]. Paris 1700, unter: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/9583-redirection> [30.11.2021].
- L'Escalopier 1656: Nicolas L'Escalopier: Relation de ce qui s'est passé a l'arrivée de la reine Christine de Suede, a Essaune en la maison de monsieur Hesselin, ensemble la descriptin particuliere du ballet qui y a esté dansé, le 6 septembre 1656. Et un panegyrique latin sur l'entrée de cette princesse à Paris: avec l'explication en françois. Paris 1656, unter: https://www.google.de/books/edition/Relation_de_ce_qui_s_est_pass%C3%A9_a_l_arri/gJTrzQOZUxoC?hl=de&gbpv=1 [30.11.2021].
- Loret 1877: Jean Loret: La Muze historique ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps, hrsg. von Ch.-L. Livet, Bd. II (1655–1658), Bd. III (1659–1661). Paris 1877, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62124533.texteImage> [Bd. II], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62128826/f9.item> [Bd. III] [30.11.2021].
- Louis XIV 1992: Louis XIV: Mémoires pour l'instruction du dauphin. Paris 1992.
- Marot (Grand Marot): Jean Marot: [L'Architecture française, ou Plans [...] des églises, palais, hôtels et maisons particulières de Paris [...] par Jean Marot et Marot fils]. Paris, o.J., unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10402607/f1.item> [30.11.2021].
- Marot (Petit Marot): Jean Marot: Recueil des plans, profils et élévations des plusieurs palais, chasteaux, églises, sépultures, grottes et hostels bâtis dans Paris et aux environs par les meilleurs architectes du royaume desseignez, mesurés et gravez par Jean Marot, [...]. o. O., o.J., unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10403180/f5.item> [30.11.2021].
- Marot, Richelieu o.J.: Jean Marot: Le magnifique chasteav de Richeliev, en general et en particvlier, ou les plans, les elevations, et profils generavx et particvliers dvidit chasteav. [...], hrsg. von Philippe de Buisine. o. O., o.J., unter: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/19971/?offset=#page=3&viewer=picture&o=info&n=o&q=> [30.11.2021].

1.2 Publierte Quellen

- Marschner 2009: Rosemarie Marschner: Zu Ehren des Königs. München 2009.
- Maupeou 1675: Marie de Maupeou: Recueil de receptes choisies expérimentées et approuvées contre quantité de maux fort communs, tant internes qu'externes, invétérés ou difficiles à guérir. Villefranche 1675.
- Mémoires secrets pour servir à l'histoire du XVII^e siècle: [anonym]: Mémoires secrets pour servir à l'histoire du XVII^e siècle, Bd. I: 1643–1668. Clermont-Ferrand 2007. [Angeblicher Autor: Nicolas de Flécelles de Brégy.]
- Molière 2010: Jean-Baptiste Poquelin, genannt Molière: Œuvres complètes, hrsg. von Georges Forestier. Paris 2010.
- Montpensier 2007: Anne-Marie-Louise d'Orléans Montpensier: Mémoires de la Grande Mademoiselle. Clermont-Ferrand 2007 [1. Edition 1729].
- Morand 1961: Paul Morand: Fouquet ou Le soleil offusqué. Paris 1961.
- Motteville 1723: Françoise de Motteville: Mémoires, pour servir à l'histoire d'Anne d'Autriche, épouse de Louis XIII. Roi de France, Bd. V. Amsterdam 1723, unter: https://www.google.de/books/edition/M%C3%A9moires_pour_servir_%C3%A0_l_histoire_d_An/k1BLoDHJTpEC?hl=de&gbpv=0 [30.11.2021].
- Nachlassinventar von Denis Amelot de Chaillou 1655: Nachlassinventar von Denis Amelot de Chaillou, 16. Februar 1655, Arch. nat., Min. centr., CV, 628, Transkription von Nicolas Courtin. In: Courtin 2011b, unter: http://www.centrechastel.paris-sorbonne.fr/sites/default/files/media/hotels/transcriptions/02_Amelot.pdf [21.02.2021].
- Nachlassinventar von Marie de l'Aubespine 1679: Nachlassinventar von Marie de l'Aubespine, 18. August 1679, Arch. nat., Min. centr., XII, 178, Transkription von Nicolas Courtin. In: Courtin 2011b, unter: http://dev-centrechastel.paris-sorbonne.fr/publication_sources_corpus/inventaires-hotels-paris/12_Lambert.pdf [21.02.2021].
- Nachlassinventar von Antoine d'Aumont de Rochebaron 1669: Nachlassinventar von Antoine d'Aumont de Rochebaron, 28. Januar 1669, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 142, Transkription von Nicolas Courtin. In: Courtin 2011b, unter: http://dev-centrechastel.paris-sorbonne.fr/publication_sources_corpus/inventaires-hotels-paris/04_Aumont.pdf [21.02.2021].
- Nachlassinventar von Maximilien François de Béthune, duc de Sully 1661: Nachlassinventar von Maximilien François de Béthune, duc de Sully, 19. Juli 1661, Arch. nat., Min. centr., LXXXVII, 196, Transkription von Nicolas Courtin. In: Courtin 2011b, unter: http://dev-centrechastel.paris-sorbonne.fr/publication_sources_corpus/inventaires-hotels-paris/22_Sully.pdf [21.02.2021].
- Nachlassinventar von Jacques Bordier 1660: Nachlassinventar von Jacques Bordier, 2. Oktober 1660, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, [zum Hôtel particulier in Paris] Transkription von Nicolas Courtin. In: Courtin 2011b, unter: <http://dev-centre>

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- [chastel.paris-sorbonne.fr/publication_sources_corpus/inventaires-hotels-paris/24_Vigny.pdf](http://dev-centrechastel.paris-sorbonne.fr/publication_sources_corpus/inventaires-hotels-paris/24_Vigny.pdf) [21.02.2021].
- Nachlassinventar von Jean Dyel, sieur des Hameaux 1668: Nachlassinventar von Jean Dyel, sieur des Hameaux, 1. Oktober 1668, Arch. nat., Min. centr., CVII, 211, Transkription von Nicolas Courtin. In: Courtin 2011b, unter: http://dev-centrechastel.paris-sorbonne.fr/publication_sources_corpus/inventaires-hotels-paris/10_Hameaux.pdf [21.02.2021].
- Nachlassinventar von Madeleine Fabry 1683: Nachlassinventar von Madeleine Fabry, 22. Februar 1683, Arch. nat., Min. centr., LL, 435, Transkription von Nicolas Courtin. In: Courtin 2011b, unter: http://www.centrechastel.paris-sorbonne.fr/sites/default/files/media/hotels/transcriptions/21_Seguier.pdf [21.02.2021].
- Nachlassinventar von Louis Hesselin 1662: Nachlassinventar von Louis Hesselin, 31. August 1662, Arch. nat., Min. centr., XX, 310, Transkription von Nicolas Courtin. In: Courtin 2011b, unter: http://dev-centrechastel.paris-sorbonne.fr/publication_sources_corpus/inventaires-hotels-paris/11_Hesselin.pdf [21.02.2021].
- Nachlassinventar von Nicolas Lambert de Thorigny 1692: Nachlassinventar von Nicolas Lambert de Thorigny, 13. Mai 1692, Arch. nat., Min. centr., XII, 217, Transkription von Nicolas Courtin. In: Courtin 2011b, unter: http://dev-centrechastel.paris-sorbonne.fr/publication_sources_corpus/inventaires-hotels-paris/12_Lambert.pdf [21.02.2021].
- Nachlassinventar von Louis de La Rivière 1670: Nachlassinventar von Louis de La Rivière, 27. März 1670, Arch. nat., Min. centr., CV, 835, Transkription von Nicolas Courtin. In: Courtin 2011b, unter: http://dev-centrechastel.paris-sorbonne.fr/publication_sources_corpus/inventaires-hotels-paris/13_La_Riviere.pdf [21.02.2021].
- Nachlassinventar von Catherine Lybault 1652: Nachlassinventar von Catherine Lybault, 30. Dezember 1652, Arch. nat., Min. centr., LXXV, 109, [zum Hôtel particulier in Paris] Transkription von Nicolas Courtin. In: Courtin 2011b, unter: http://dev-centrechastel.paris-sorbonne.fr/publication_sources_corpus/inventaires-hotels-paris/24_Vigny.pdf [21.02.2021].
- Nachlassinventar von Christophe Martin 1660: Nachlassinventar von Christophe Martin, 13. April 1660, Arch. nat., Min. centr., LXV, 51, Transkription von Nicolas Courtin. In: Courtin 2011b, unter: http://dev-centrechastel.paris-sorbonne.fr/publication_sources_corpus/inventaires-hotels-paris/18_Miramion.pdf [21.02.2021].
- Nachlassinventar von Michel Particelli d'Émery 1650: Nachlassinventar von Michel Particelli d'Émery, 1. August 1650, Arch. nat., Min. centr., LXXXVI, 323, Transkription von Nicolas Courtin. In: Courtin 2011b, unter: http://dev-centrechastel.paris-sorbonne.fr/publication_sources_corpus/inventaires-hotels-paris/08_Emery.pdf [21.02.2021].
- Nachlassinventar von Louis Phélypeaux de La Vrillière 1681: Nachlassinventar von Louis Phélypeaux de La Vrillière, 13. Juni 1681, Arch. nat., Min. centr., XXXIII, 349,

1.2 Publierte Quellen

- Transkription von Nicolas Courtin. In: Courtin 2011b, unter: http://dev-centrechastel.paris-sorbonne.fr/publication_sources_corpus/inventaires-hotels-paris/15_La_Vrilliere.pdf [21.02.2021].
- Nachlassinventar von Pierre Séguier 1672: Nachlassinventar von Pierre Séguier, 16. März 1672, Arch. nat., Min. centr., XLV, 232, Transkription von Nicolas Courtin. In: Courtin 2011b, unter: http://dev-centrechastel.paris-sorbonne.fr/publication_sources_corpus/inventaires-hotels-paris/21_Seguier.pdf [21.02.2021].
- Nachlassinventar von Jacques Tubeuf 1670: Nachlassinventar von Jacques Tubeuf, 18. August 1670, Arch. nat., Min. centr., CXII, 133, Transkription von Nicolas Courtin. In: Courtin 2011b, unter: http://dev-centrechastel.paris-sorbonne.fr/publication_sources_corpus/inventaires-hotels-paris/23_Tubeuf.pdf [21.02.2021].
- Naudé 1627: Gabriel Naudé: Advis pour dresser une bibliotheque. Paris 1627, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5745621k.texteImage> [30.11.2021].
- Nivelon 2004: Claude Nivelon: Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages, hrsg. von Lorenzo Pericolo. Genf 2004.
- Ovid 2017: Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen. Lateinisch–Deutsch, hrsg. von Niklas Holzberg. Berlin/Boston 2017.
- Pausanias 1820/21: Pausanias: Description de la Grèce, hrsg. von Pierre-Claude-François Danou. Paris 1820/21.
- Perrault 1696: Charles Perrault: Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce Siècle. Avec leurs Portraits au naturel. Paris 1696, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k313282s/f15.item> [30.11.2021].
- Piganiol de La Force 1718: Jean-Aymar Piganiol de La Force: Nouvelle description de la France, dans laquelle on voit le gouvernement général de ce royaume, celui de chaque province en particulier, et la description des villes, maisons royales, châteaux et monumens les plus remarquables, avec la distance des lieux pour la commodité des voyageurs [...], Bd. II. Paris 1718, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1518578t.image> [30.11.2021].
- Piganiol de La Force 1765: Jean-Aymar Piganiol de La Force: Description historique de la ville de Paris et de ses environs, Bd. IX. Paris 1765, unter: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/11845-redirect> [30.11.2021].
- Piles 1699: Roger de Piles: Abregé de la vie des peintres, Avec des reflexions sur leurs Ouvrages, Et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Dessesins, & de l'utilité des Estampes. Paris 1699, unter: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/11862-redirect> [30.11.2021].
- Pitzler 1685–1687: Christoph Pitzler: Reisetagebuch, 1685–1687. In: Hendrik Ziegler (Hrsg.): ARCHITRAVE. Kunst und Architektur in Paris und Versailles im Spiegel deutscher Reiseberichte des Barock. 2021. Digitale Faksimiles der Stiftung Preußische Schlösser

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- und Gärten Berlin-Brandenburg, Graphische Sammlung, unter: <https://architrave.eu/view.html?edition=34znb&page=1&translation=35omg&lang=de> [30.11.2021].
- Platon 1993: Platon: Phaidros. In: Platon: Werke, hrsg. von Ernst Heitsch, Bd. III. Göttingen 1993.
- Plinius 2014: Gaius Plinius Caecilius Secundus: Briefe / Epistularum libri decem. Lateinisch-Deutsch, hrsg. von Helmut Kasten. Berlin 2014.
- Ravaud 1643: Abraham Ravaud, genannt Rémy: MAESONIUM ILLUSTRISSIMI VIRIRENATI DE LONGUEIL SENATUS PARISIENS PRAESIDIS AMPLISSIMI [Paris 1643], in Teilen publiziert und übersetzt in: Cueille 1999, S. 222–225.
- Richelieu 1688: Testament politique d’Armand du Plessis, cardinal duc de Richelieu, [...], Bd. II. Amsterdam 1688, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5436339j.texteImage#> [30.11.2021].
- Ripa 1643/44: Cesare Ripa: Iconologie, Ov, Explication Nouvelle De Plvsievrs Images, Emblèmes, Et Avtres Figvres Hyeroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs differents, & des Passions humaines. Tirée des Recherches & des Figures de Césare Ripa, Moralisesées par I. Baudoin. Paris 1643/44, unter: <https://doi.org/10.11588/diglit.7912#0001> [Bd. I], <https://doi.org/10.11588/diglit.7913#0001> [Bd. II] [30.11.2021].
- Rosichino 1640: Mattia Rosichini: Dichiaratione delle pitture della sala de’ signori Barberini. Appresso Vitale Mascardi, Rome 1640. In: Scott 1991, S. 216–217.
- Rucellai 1884: Giovanni Francesco Rucellai: Un’ambasciata. Diario dell’Abate G. Fr.co Rucellai [1643], hrsg. von John Temple-Leader / Giuseppe Marcotti. Florenz 1884, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102621n> [30.11.2021].
- Sauval 1724: Henri Sauval: Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris. Paris 1724, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040561p.image> [Bd. I], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040565b/f7.item> [Bd. III] [30.11.2021].
- G. de Scudéry 1656: Georges de Scudéry: Artamène ou le Grand Cyrus, Bd. IV. Paris 1656, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79115/f7.item> [30.11.2021].
- M. de Scudéry 1669: Madeleine de Scudéry: La promenade de Versailles. Paris 1669, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109255w.image> [30.11.2021].
- M. de Scudéry 1973: Madeleine de Scudéry: Clélie. Histoire romaine. 10 Bde., Genf 1973 [1. Edition 1660].
- Sévigné 1972: Madame de Sévigné [Marie de Rabutin-Chantal de Sévigné]: Correspondance, hrsg. von Roger Duchêne, Bd. I. Paris 1972.
- Sorel 1659: Charles Sorel: La description de l’isle de portraiture et de la ville des portraits. Paris 1659, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6297118c.texteImage> [30.11.2021].

1.3 Literatur

- Subligny 1671: Adrien-Thomas Perdou de Subligny: *La Fausse Clélie. Histoire française galante et comique*. Amsterdam 1671, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6553447h> [30.11.2021].
- Tallemant des Réaux 1960–1961: Gédéon Tallemant des Réaux: *Historiettes*, hrsg. von Antoine Adam. Paris 1960–1961.
- Tetius 2005: Hieronymus Tetius: *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae. Descrizione di Palazzo Barberini al Quirinale* [1642], hrsg. von Lucia Faedo/Thomas Frangenberg. Pisa 2005.
- Tristan L’Hermitte 1967: François Tristan L’Hermitte: *La maison d’Astrée*. In: *Les vers héroïques*, hrsg. von Catherine Gris . Genf 1967, S. 173–187.
- Vergil 2008: Publius Vergilius Maro [Vergil]: *Aeneis*, hrsg. von Edith und Gerhard Binder. Stuttgart 2008.
- Vermès 2013: Anne Vermès: *Motiver comme Nicolas Fouquet. Comment développer ses hauts potentiels*. Paris 2013.
- Viau 1999: Théophile de Viau: *La maison de Sylvie*. In: Guido Saba (Hrsg.): *Œuvres complètes*, Bd. 2. Paris 1999, S. 201–237.
- Vignier 1676: Benjamin Vignier: *Le Chateau de Richelieu, ou l’Histoire des dieux et des héros de l’antiquité, avec des Réflexions morales*. Saumur 1676.
- Villers/Potshoek 1862: Philippe de Villers/François de Potshoek: *Journal d’un voyage à Paris en 1657–1658*, hrsg. von Armand-Prosper Faug re. Paris 1862, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102051t.image> [30.11.2021].
- Voltaire 1751: Voltaire: *Le siècle de Louis XIV*. Berlin 1751, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8614615k/f1.item> [30.11.2021].

1.3 Literatur

- Achermann 2011: Eric Achermann: *Das Prinzip des Vorrangs. Zur Bedeutung des Paragone delle arti für die Entwicklung der Künste*. In: Herbert Jaumann (Hrsg.): *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch*. Berlin 2011, S. 179–209.
- Adam 1942: Antoine Adam: *L’Ecole de 1650*. In: *Revue d’histoire de la philosophie* 10 (1942), S. 23–52 u. 134–152, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k19347t/f25.item> [30.11.2021].
- Alberts 2016: Lindsay Alberts: *From Studiolo to Uffizi. Sites of Collecting and Display under Francesco I de’ Medici* (Boston University Theses & Dissertations). Diss. Boston Univ. 2016, unter: <https://open.bu.edu/handle/2144/17710> [30.11.2021].
- Archipenko 2011: Simon Archipenko: *Les 100 jours de Nicolas Fouquet’s*. Lyon 2011.

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Arnould/Alboize de Pujol/Maquet 1844: Auguste Jean-François Arnould/Jules-Édouard Alboize de Pujol/Auguste Maquet: Histoire de la Bastille depuis sa fondation 1374 jusqu'à sa destruction 1789, Bd. 3–4. Paris 1844, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15214011/f9.item> [30.11.2021].
- Asch 2005: Ronald G. Asch: Zwischen defensiver Legitimation und kultureller Hege-
monie. Strategien adliger Selbstbehauptung in der frühen Neuzeit. In: zeiten-
blicke 4/ 2 (2005), unter: https://www.zeitenblicke.de/2005/2/Asch/index_html
[4.5.2022].
- Asmuth 2003: Bernhard Asmuth: Perspicuitas. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik,
hrsg. von Gert Ueding, Bd. 6. Tübingen 2003, S. 814–874.
- Aubais/Ménard 1759: Charles de Baschi, Marquis de Aubais/Léon Ménard (Hrsg.):
Pieces fugitives pour servir a l'Histoire de France. Paris 1759, unter: [https://books.
google.de/books?id=K_BJAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_
ge_summary_r&cad=o#v=onepage&q&f=false](https://books.google.de/books?id=K_BJAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=o#v=onepage&q&f=false) [30.11.2021].
- Auduc 2008: Arlette Auduc: Quand les monuments construisaient la nation. Le service
des monuments historiques de 1830 à 1940. Paris 2008.
- Ausst. Kat. Cinisello Balsamo 2009: Wir sind Maske, Ausst. Kat. Wien, Museum für Völ-
kerkunde, 2009, hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden. Cinisello Balsamo 2009.
- Ausst. Kat. Cinisello Balsamo 2011: Richelieu à Richelieu. Architecture et décors du
château disparu, Ausst. Kat. Orléans, Musée des Beaux-Arts/Richelieu, Musée
municipal/Tours, Musée des Beaux-Arts 2011, hrsg. von Stijn Alsteens, Paola
Bassani Pacht und Boris Bouget. Cinisello Balsamo 2011.
- Ausst. Kat. Paris 2002: Un temps d'exubérance. Les arts décoratifs sous Louis XIII et
Anne d'Autriche (1610–1661). Ausst. Kat. Galeries nationales du Grand Palais,
Paris, 9. April–8. Juli 2002, hrsg. von Daniel Alcouffe und Catherine Gougeon.
Paris 2002.
- Ausst. Kat. Paris 2010: Henri IV à Fontainebleau. Un temps de splendeur, Ausst. Kat.
Fontainebleau, Château de Fontainebleau, 2010/11, hrsg. von Françoise Barbe
u. a. Paris 2010.
- Ausst. Kat. Paris 2014: : Peupler les cieux. Les plafonds parisiens au XVII^e siècle, Ausst.
Kat. Paris, Musée du Louvre, 2014, hrsg. von Bénédicte Gady. Paris 2014.
- Ausst. Kat. Paris 2016: Charles Le Brun (1619–1690), Ausst. Kat. Lens, Musée du Louvre-
Lens, 2016, hrsg. von Bénédicte Gady und Nicolas Milovanovic. Paris 2016.
- Ausst. Kat. Paris 2018: La France vue du Grand Siècle. Dessins d'Israël Silvestre
(1621–1691), Ausst. Kat. Paris, Musée du Louvre, 2018, hrsg. von Bénédicte Gady
und Juliette Trey. Paris 2018.
- Ausst. Kat. Wolfratshausen 2002: Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer
bis Daumier, Ausst. Kat. München, Haus der Kunst/Köln, Wallraf-Richartz-
Museum, 2002, hrsg. von Ekkehart Mai und Kurt Wettengl. Wolfratshausen 2002.

1.3 Literatur

- Bader u. a. 2007: Hannah Bader u. a. (Hrsg.): Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne. München 2007.
- Baader 1986: Renate Baader: Dames de lettres. Autorinnen des präziösen, hocharistokratischen und »modernen« Salons (1649–1698). Mlle de Scudéry, Mlle de Montpensier, Mme d’Aulnoy. Stuttgart 1986.
- Babelon / Mignot 1998: Jean-Pierre Babelon / Claude Mignot: François Mansart. Le génie de l’architecture. Paris 1998.
- Bacha / Hottin 2002: Myriam Bacha / Christian Hottin (Hrsg.): Les bibliothèques parisiennes. Architecture et décor. Paris 2002.
- Baier / Reinisch 2006: Christof Baier / Ulrich Reinisch: Schlußlinie, Sehstrahl und Augenlust. Zur Herrschaftskultur des Blickens in den Festungen und Gärten des 16. bis 18. Jahrhunderts. In: Horst Bredekamp (Hrsg.): Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt. München 2006, S. 35–59.
- Ballon / Helot-Lecroart / Levi 1985: Hilary Ballon / Dominique Helot-Lecroart / Honor Levi: Le château et les jardins de Rueil du temps de Jean de Moisset et du cardinal de Richelieu (1606–1642). In: Paris et Ile-de-France. Mémoires 36 (1985).
- Barnwell 1992: Henry Thomas Barnwell: L’art épistolaire de Madame de Sévigné dans les lettres sur le procès Fouquet. In: Wolfgang Leiner / Pierre Ronzeaud (Hrsg.): Correspondances. Mélanges offerts à Roger Duchêne. Tübingen 1992, S. 387–394.
- Bassani / Kerspern 2011: Paola Bassani / Sylvain Kerspern: Le décor peint à Richelieu. L’action, la gloire et le pinceau. In: Ausst. Kat. Cinisello Balsamo 2011, S. 114–127.
- Bätschmann 1997: Oskar Bätschmann: Fréart de Chambray et les règles de l’art. In: Christian Michel (Hrsg.): La naissance de la théorie de l’art en France 1640–1720. Paris 1997, S. 61–69.
- Baudouin-Matuszek 1991: Marie-Noëlle Baudouin-Matuszek: Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg. Paris 1991.
- Bayard 1986: Françoise Bayard: L’image littéraire du financier dans la première moitié du XVII^e siècle. In: Revue d’histoire moderne et contemporaine (1986/1–1986/3), S. 3–20, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5446332x/f5.item> [30.11.2021].
- Bayard 1988: Françoise Bayard: Le monde des financiers au XVII^e siècle. Paris 1988.
- Bayard 1995: Françoise Bayard: Entre clientèles ancienne et nouvelle. Les financiers français du XVII^e siècle. In: Roger Mettam / Charles Giry-Deloison (Hrsg.): Patronages et clientélismes 1550–1750 (France, Angleterre, Espagne, Italie). Lille 1995, S. 85–99, unter: <https://books.openedition.org/irhis/1219> [30.11.2021].
- Bayard 2006: Françoise Bayard: Les financiers français et la campagne (1600–1650). In: Georges Farhat (Hrsg.): André Le Nôtre, fragments d’un paysage culturel. Sceaux 2006, S. 22–35.

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Bazin-Henry 2017: Sandra Bazin-Henry: Charles Le Brun et les décors de miroirs. In: Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles (2017), unter: <https://doi.org/10.4000/crcv.14600> [30.11.2021].
- Beauvais 2000: Lydia Beauvais: Musée du Louvre, Département des Arts graphiques. Inventaire général des dessins, Ecole française. Charles Le Brun (1619–1690). Paris 2000.
- Bechter 1993a: Barbara Bechter: Der Garten von Vaux-le-Vicomte. Geschichte und Restaurierung. In: Die Gartenkunst 5/1 (1993), S. 67–90, unter: <https://doi.org/10.11588/artdok.00002412> [30.11.2021].
- Bechter 1993b: Barbara Bechter: Der Garten von Vaux-le-Vicomte. Egelsbach 1993.
- Beck 2003: Rainer Beck: Luxus oder Decencies? Zur Konsumgeschichte der Frühneuzeit als Beginn der Moderne. In: Reinhold Reith/Torsten Meyer (Hrsg.): Luxus und Konsum. Eine historische Annäherung. Münster 2003, S. 29–46.
- Béguin 2010: Katia Béguin: Höfe abseits des Hofes. Adelige Prachtentfaltung im Reich Ludwigs XIV. In: Werner Paravicini (Hrsg.): Luxus und Integration. Materielle Hofkultur Westeuropas vom 12. bis zum 18. Jahrhundert. München 2010, S. 53–63.
- Benocci 2012: Carla Benocci: Pietro da Cortona e la Villa di Castel Fusano dai Sacchetti ai Chigi. Architettura, pittura, giardini, paesaggio. Rom 2012.
- Berckenhagen 1970: Ekhart Berckenhagen: Die französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Berlin 1970.
- Berger 1976: Robert W. Berger: Louis Le Vau's Château du Raincy. In: Architectura 6 (1976), S. 36–46.
- Bering/Rooch 2008: Kunibert Bering/Alarich Rooch: Raum. Gestaltung, Wahrnehmung, Wirklichkeitskonstruktion. Oberhausen 2008.
- Berregard 2006: Sandrine Berregard: Tristan L'Hermite, »héritier« et »précurseur«. Imitation et innovation dans la carrière de Tristan L'Hermite. Tübingen 2006.
- Bjurström 1987: Per Bjurström (Hrsg.): *The Art of Drawing in France 1400–1900. Drawings from the Nationalmuseum, Stockholm*. London 1987.
- Bohanan 1992: Donna Bohanan: Old and New Nobility in Aix-en-Provence 1600–1695. Portrait of an Urban Elite. Baton Rouge 1992.
- Bonfait 2014: Olivier Bonfait: La conquête du ciel. In: Ausst. Kat. Paris 2014, S. 51–71.
- Bonnaffé 1882: Edmond Bonnaffé: Les Amateurs de L'Ancienne France. Le superintendant Fouquet. Paris 1882.
- Bonney 1978: Richard Bonney: Political Change in France under Richelieu and Mazarin 1624–1661. Oxford 1978.
- Boudon-Machuel 2010: Marion Boudon-Machuel: La sculpture italienne du XVI^e siècle. Quels modèles pour les sculpteurs français du XVII^e siècle? In: Sabine Frommel/Flaminia Bardati (Hrsg.): La réception de modèles cinquecenteschi dans la théorie et les arts français du XVII^e siècle. Genf 2010, S. 101–118.

1.3 Literatur

- Bordier 2013: Cyril Bordier: Vaux-le-Vicomte. Genèse d'un chef-d'œuvre. Triel-sur-Seine 2013.
- Böse 1980: Kuno Böse: Amt und sozialer Aufstieg. Die Familie Guillaume de Chavaudon (16.–18. Jahrhundert). In: Klaus Malettke (Hrsg.): Ämterkäuferlichkeit. Aspekte sozialer Mobilität im europäischen Vergleich (17. und 18. Jahrhundert). Berlin 1980, S. 53–67.
- Bourdieu 1979: Pierre Bourdieu: La distinction. Critique sociale du jugement. Paris 1979.
- Bourdieu 2005: Pierre Bourdieu: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Hamburg 2005.
- Bourgeon 1971: Louis Bourgeon: Les Colbert avant Colbert. Destin d'une famille marchande. Paris 1971.
- Bourlet 1993: Michel Bourlet: Les grandes heures de la Chevrete à Deuil-la-Barre. Saint-Ouen-L'Aumône 1993, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3343525w.texteImage> [30.11.2021].
- Bouttier 2011: Ronan Bouttier: Invention et diffusion dans l'architecture des bains privés à Paris au XVII^e siècle. In: Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France 136/137, 2009/10 (2011), S. 125–150, unter: https://www.academia.edu/46903749/Invention_et_diffusion_dans_l'architecture_des_bains_priv%C3%A9s_%C3%A0_Paris_au_XVII%C3%A8cle [30.11.2021].
- Boyer 2010: Jean-Claude Boyer: Donner de la jalousie à l'Arioste et au Tasse. In: Marc Bayard (Hrsg.): Rome-Paris 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique. Paris 2010, S. 39–64.
- Boyer / Gaetgens / Gady 2009: Jean-Claude Boyer / Barbara Gaetgens / Bénédicte Gady Richelieu (Hrsg.): Patron des Arts. Paris 2009.
- Brancourt 1978: Jean-Pierre Brancourt: Les châteaux en France au XVII^e siècle. In: XVII^e siècle 118–119 (1978), S. 25–36.
- Brandstetter 2006: Thomas Brandstetter: Kräfte messen. Die Maschine von Marly und die Kultur der Technik 1680–1840. Diss. Univ. Weimar 2006, unter: <https://docplayer.org/50608456-Die-maschine-von-marly-und-die-kultur-der-technik.html> [30.11.2021].
- Braquehay 1887: Charles Braquehay: La manufacture de tapisseries de Cadillac-sur-Garonne. In: Gazette des Beaux-Arts. 2 (1887), S. 328–339, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2031253/f351.item> [30.11.2021].
- Braquehay 1888: Charles Braquehay: Les artistes du duc d'Épernon. Bordeaux 1888, unter: <https://archive.org/details/lesartistesduducoobraq/page/n7/mode/2up?ref=ol&view=theater> [30.11.2021].
- Brassat 1992: Wolfgang Brassat: Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums. Berlin 1992.
- Brassat 2003: Wolfgang Brassat: Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun. Berlin 2003.

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Brattig 1998: Patricia Brattig: *Das Schloss von Vaux-le-Vicomte*. Köln 1998.
- Bredekamp 2011: Horst Bredekamp: *Das NUNC und der unausweichliche Heroismus der Kunst*. In: Harald Bluhm/Karsten Fischer/Marcus Llanque (Hrsg.): *Ideenpolitik. Geschichtliche Konstellationen und gegenwärtige Konflikte*. Berlin 2011, S. 367–377.
- Brejon de Lavergnée 1982: Barbara Brejon de Lavergnée: *Contribution à la connaissance des décors peints à Paris et en Ile-de-France au XVII^e siècle. Le cas de Michel Dorigny*. In: *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français* (1982), S. 69–84.
- Brejon de Lavergnée 2003: Barbara Brejon de Lavergnée: *Le décor de Simon Vouet pour la volière du château de Wideville. Deux nouveaux dessins*. In: Nicolas Sainte Fare Garnot (Hrsg.): *Dessins français aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris 2003.
- Bremer-David 1997: Charissa Bremer-David: *French Tapestries and Textiles in the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles 1997, unter: https://www.google.de/books/edition/French_Tapestries_and_Textiles_in_the_/7kUoAgAAQBAJ?hl=de&gbpv=0 [30.11.2021].
- Bresc-Bautier/Fonkenell 2016: Geneviève Bresc-Bautier/Guillaume Fonkenell (Hrsg.): *Histoire du Louvre. Bd. 1: Des origines à l'heure napoléonienne*. Paris 2016.
- Brix 2004: Michael Brix: *Der barocke Garten. Magie und Ursprung*. André le Nôtre in Vaux le Vicomte. Stuttgart 2004.
- Brönner 1972: Wolfgang Brönner: *Blondel, Perrault. Zur Architekturtheorie des 17. Jahrhunderts in Frankreich*. Diss. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Univ. Bonn 1972.
- Bung 2013: Stephanie Bung: *Spiele und Ziele. Französische Salonkulturen des 17. Jahrhunderts zwischen Elitendistinktion und belles lettres*. Tübingen 2013.
- Bury 1985: Emmanuel Bury: *La 'culture Fouquet'. Précieuses et galants*. In: *L'âge d'or du mécénat* (1985), S. 101–109.
- Caldicott 1998: Edric Caldicott: *La Carrière de Molière. Entre protecteurs et éditeurs*. Amsterdam 1998.
- G. Campbell 2006: Gordon Campbell (Hrsg.): *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*. Oxford 2006.
- M. Campbell 1977: Malcolm Campbell: *Pietro da Cortona at the Pitti Palace*. Princeton 1977.
- Canova-Green 1993: Marie-Claude Canova-Green: *Le mythe de l'âge d'or dans les divertissements à la cour des Bourbons et des premiers Stuarts*. In: Pierre Béhar (Hrsg.): *Image et spectacle*. Amsterdam 1993, S. 25–45.
- Capodici 2011: Luisa Capodici: *Medicæa Medæa. Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*. Genf 2011.
- Carrier 1984: Hubert Carrier: *La victoire de Pallas et le triomphe des Muses? Esquisse d'un bilan de la Fronde dans le domaine littéraire*. In: *XVII^e siècle 145/4* (1984/10–1984/12),

1.3 Literatur

- S. 363–376, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9735505p/f69.item> [30.11.2021].
- Carrier 2004: Hubert Carrier: *Le labyrinthe de l'État. Essai sur le débat politique en France au temps de la Fronde (1648–1653)*. Paris 2004.
- Chaix d'Est-Ange 1906: Gustave Chaix d'Est-Ange: *Dictionnaire des familles françaises anciennes ou notables à la fin du XIX^e siècle*. Évreux 1906.
- Chaleix 1974: Pierre Chaleix: *L'activité de Pierre II Biard*. Paris 1974.
- Chambrier 2011: Pauline Chambrier: *Le château de Richelieu vu par les voyageurs au XVII^e siècle*. In: *Ausst. Kat. Cinisello Balsamo 2011*, S. 403–407.
- Charageat 1934: Marguerite Charageat: *La nymphe de Wideville et la grotte du Luxembourg*. In: *Bulletin de la société d'histoire de l'art français (1934)*, S. 16–21, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4239427x/f28.item> [30.11.2021].
- Charageat 1936: Marguerite Charageat: *Actes divers concernant Wideville*. In: *Bulletin de la société d'histoire de l'art français (1936)*, S. 172–184, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4237081q/f210.item> [30.11.2021].
- Chatelain 1971: Urbain Victor Chatelain: *Le surintendant Nicolas Foucquet, protecteur des lettres, des arts et des sciences*. Genf 1971 [1. Edition 1905].
- Châtenet 2002: Monique Châtenet: *La cour de France au XVI^e siècle. Vie sociale et architecture*. Paris 2002.
- Châtenet 2008: Monique Châtenet: *Construire l'espace au XVI^e siècle*. In: Marie F. Viallon (Hrsg.): *Construire l'espace au XVI^e siècle. Actes du XIV^e colloque du Puy-en-Velay. Saint-Étienne 2008*.
- Chauveau 1997: Jean-Pierre Chauveau: *L'ambition d'un poète. La Fontaine et la transgression des genres*. In: *Littératures classiques 29 (1997)*, S. 17–30, unter: <https://doi.org/10.3406/licla.1997.2598> [30.11.2021].
- Chéruel 1855: Pierre Adolphe Chéruel: *Histoire de l'administration monarchique en France. Depuis l'avènement de Philippe-Auguste jusqu'à la mort de Louis XIV*, Bd. 2. Paris 1855, unter: https://www.google.de/books/edition/Histoire_de_l_%CC%81Administration_monarchiq/C-3kbpz45zgC?hl=de&gbpv=0 [30.11.2021].
- Chéruel 1858: Pierre Adolphe Chéruel: *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, Bd. 1. Paris 1858, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6703ot.texteImage#> [30.11.2021].
- Chéruel 1862: Pierre Adolphe Chéruel: *Mémoires sur la vie publique et privée de Fouquet surintendant des finances, d'après ses lettres et des pièces inédites conservées à la Bibliothèque impériale*. 2 Bde., Paris 1862, unter: https://www.google.de/books/edition/M%C3%A9moires_sur_la_vie_publique_et_priv%C3%A9e/YoX_QnehjLkC?hl=de&gbpv=0 [30.11.2021], https://books.google.de/books?id=AnBQytcmpmQC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [30.11.2021].

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Cojannot 2012: Alexandre Cojannot: Louis Le Vau et les nouvelles ambitions de l'architecture française 1612–1654. Paris 2012.
- Cojannot-Le Blanc 2001: Marianne Cojannot-Le Blanc: Ordre social et architecture privée. Les stratégies de la représentation au palais Soubise (1704–1757). In: Thomas W. Gaehtgens/Christian Michel (Hrsg.): L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle. Hg. von Thomas W. Gaehtgens und Christian Michel. Paris 2001, S. 63–77.
- Cojannot-Le Blanc 2013: Marianne Cojannot-Le Blanc: Des pastorales pour l'île aux Vaches. Sur les paysages du cabinet de l'Amour de l'hôtel Lambert. In: Lemoine/Savatier Sjöholm 2013, S. 79–91.
- Cojannot-Le Blanc 2014: Marianne Cojannot-Le Blanc: Peut-on comprendre aujourd'hui les sujets et les significations des plafonds peints du XVII^e siècle? In: Ausst. Kat. Paris 2014, S. 95–111.
- Collinet 1991: Jean-Pierre Collinet: La Fontaine et Théophile. In: Roger Duchêne (Hrsg.): Théophile de Viau (Papers on French Seventeenth Century Literature). Paris u. a. 1991, S. 151–170.
- Conan 2002a: Michel Conan: Introduction. Gardens into Cultural Change 1550–1850. In: Conan 2002b, S. 1–24.
- Conan 2002b: Michel Conan (Hrsg.): Bourgeois and Aristocratic Cultural Encounters in Garden Art 1550–1850. Washington 2002.
- Conan 2005: Michel Conan: Friendship and Imagination in French Baroque Gardens before 1661. In: Michel Conan (Hrsg.): Baroque Garden Cultures. Emulation, Sublimation, Subversion. Washington 2005, S. 323–384.
- Cordey 1922: Jean Cordey: La Manufacture de Tapisserie de Maincy. In: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français (1922), S. 38–52, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4238623n/f56.item> [30.11.2021].
- Cordey 1923a: Jean Cordey: L'appartement du surintendant Fouquet au palais du Louvre. In: Bulletin de la société de l'histoire de l'art français (1923), S. 8–13, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k423595v/f20.item> [30.11.2021].
- Cordey 1923b: Jean Cordey: Le surintendant de Fouquet et la bibliothèque du Collège de Clermont. In: Bibliothèque de l'École des Chartes 84 (1923), S. 347–354, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12461z/f349.item> [30.11.2021].
- Cordey 1924: Jean Cordey: Vaux-le-Vicomte. Paris 1924.
- Cordey 1925: Jean Cordey: La bibliothèque du surintendant Nicolas Fouquet. In: Fernand Mazerolle/Charles Mortet (Hrsg.): Congrès International des Bibliothécaires et des Bibliophiles. Paris 1925, S. 456–463, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5652851h/f469.item.texteImage> [30.11.2021].
- Cordey 1927: Jean Cordey: Les Portraits du surintendant Fouquet. In: Gazette des Beaux-Arts 4 (1927), S. 219–228, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6103614g/f246.item> [30.11.2021].

1.3 Literatur

- Courtin 1998: Nicolas Courtin: L'hôtel Amelot de Bisseuil au marais. In: *Revue de l'Art* 122 (1998), S. 55–61, unter: https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1998_num_122_1_348416 [30.11.2021].
- Courtin 2011a: Nicolas Courtin: L'art d'habiter à Paris au XVII^e siècle. L'ameublement des hôtels particuliers. Dijon 2011.
- Courtin 2011b: Nicolas Courtin: Corpus des hôtels parisiens du XVII^e siècle. Inventaires après décès de 24 hôtels, Centre André Chastel, 2011. Publication annexe à l'ouvrage de N. Courtin, L'Art d'habiter à Paris au XVII^e siècle. L'ameublement des hôtels particuliers. Dijon 2011, unter: <http://www.centrechastel.paris-sorbonne.fr/page/corpus-des-hotels-parisiens-du-xviiie-siecle-inventaires-apres-deces-de-24-hotels> [7.1.2022].
- Courtin 2019: Nicolas Courtin: Le vocabulaire et les typologies des lits à Paris d'après les inventaires après décès de la première moitié du XVII^e siècle. In: *In Situ* 40 (2019), unter: <https://doi.org/10.4000/insitu.23316> [30.11.2021].
- Croq 2021: Laurence Croq: L'ascension et la chute d'un financier et de sa famille au XVII^e siècle, l'exemple de Charles Gruyn. In: *Kolk* 2021, S. 67–96.
- Cueille 1999: Sophie Cueille: Maisons Laffitte. Parc, paysage et villégiature 1630–1930 (Association pour le patrimoine en Île-de-France). Paris 1999.
- Cuzin/Rosenberg 1974: Jean-Pierre Cuzin/Pierre Rosenberg: A Le Brun at Ponce. In: *The Burlington Magazine* 116/ 850 (1974/1), S. 4–7.
- Czymmek 1981: Sabine Czymmek: Die architektur-illusionistische Deckenmalerei in Italien und Deutschland von den Anfängen bis in die Zeit um 1700. Beiträge zur Typologie, Herleitung, Bedeutung und Entwicklung. Diss. Mainz 1981.
- Dalla Valle 1984: Daniela Dalla Valle: A propos de ›La maison d'Astrée‹. In: *Cahiers Tristan L'Hermite* 6 (1984), S. 31–37.
- Damm 2000: Melanie Damm: *Iuste iudicate filii hominum*. Die Darstellung von Gerechtigkeit in der Kunst am Beispiel einer Bildergruppe im Kölner Rathaus. Eine Untersuchung zur Ikonographie, zum Bildtypus und Stil der Gemälde. Münster 2000.
- Dandrey 2004: Patrick Dandrey: ›Pictura loquens‹. L'›ekphrasis‹ poétique et la naissance du discours esthétique en France au XVII^e siècle. In: Olivier Bonfait / Anne-Lise Desmas (Hrsg.): *La description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporains*. Paris 2004, S. 93–120.
- Deessen 1986: Gesche von Deessen: *Die Badenburg im Park von Nymphenburg*. München 1986.
- Delumeau 2006: Jean Delumeau: Mazarin collectionneur. In: Isabelle de Conihout / Patrick Michel (Hrsg.): *Mazarin. Les Lettres et les Arts*. Paris 2006, S. 31–39.
- Dérens 1996: Isabelle Dérens: N^o 14 Hôtel de La Rivière, puis Potier de Novion, de Canillac, de Villedeuil. In: Alexandre Gady (Hrsg.): *De la place royale à la place des Vosges*. Paris 1996, S. 340–349.

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Descimon 2010: Robert Descimon: *Nobles de lignage et noblesse de service*. Sociogénèses comparées de l'épée et de la robe (XV^e-XVIII^e siècle). In: Robert Descimon/Élie Haddad (Hrsg.): *Épreuves de noblesse. Les expériences nobiliaires de la robe parisienne (XVI^e-XVIII^e siècle)*. Paris 2010, S. 277-302.
- Desprechins 1993: Anne Desprechins: *Les jardins de Clélie*. In: Alain Niderst (Hrsg.): *Les trois Scudéry*. Paris 1993, S. 433-441.
- Desramont 1998: Véronique Desramont: *Vaux et l'inspiration du peintre, ou une muse française. La Peinture*. In: Daniel Rabreau (Hrsg.): *Imaginaire et création artistique à Paris sous l'ancien régime (XVII^e-XVIII^e siècles)*. Art, politique, trompe-l'œil, voyages, spectacles et jardins. Bordeaux 1998, S. 23-47.
- Dessert 1984: Daniel Dessert: *Fortune politique et politique de fortune. À propos de la succession du Surintendant Abel Servien*. In: Alain Croix/Jean Jacquart/François Lebrun (Hrsg.): *La France d'Ancien Régime. Etudes réunies en l'honneur de Pierre Goubert*, Bd. 1. Toulouse 1984, S. 207-214.
- Dessert 1987: Daniel Dessert: *Fouquet*. Paris 1987.
- Deutsch 2015: Kristina Deutsch: *Jean Marot. Un graveur d'architecture à l'époque de Louis XIV*. Berlin/Boston 2015.
- Deutsch/Echinger-Maurach/Krems 2017: Kristina Deutsch/Claudia Echinger-Maurach/Eva-Bettina Krems: *Baden im Schloss? Eine Einführung in die Kunstgeschichte des höfischen Bades*. In: Kristina Deutsch/Claudia Echinger-Maurach/Eva-Bettina Krems (Hrsg.): *Höfische Bäder in der Frühen Neuzeit. Gestalt und Funktion*. Berlin/Boston 2017, S. 7-21.
- Deutsch/Ocana/Guérin 2014: Lorant Deutsch/Eduardo Ocana/Rémi Guérin: *Louis XIV et Fouquet. Histoire de France*, Bd. 2. Paris 2014.
- Devyver 1973: André Devyver: *Le sang épuré. Les préjugés de race chez les gentilshommes français de l'Ancien Régime 1560-1720*. Brüssel 1973.
- Diaz-Bone 2010: Rainer Diaz-Bone: *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie*. Wiesbaden 2010.
- Dietrich 2003: Ronald Dietrich: *Der Gelehrte in der Literatur. Literarische Perspektiven zur Ausdifferenzierung des Wissenschaftssystems*. Würzburg 2003.
- Donné 1995: Boris Donné: *La Fontaine et la poétique du songe. Récit, rêverie et allégorie dans Les Amours de Psyché*. Paris 1995.
- Donné 1996: Boris Donné: *Le Parnasse de Vaux, ou la clé du Songe?* In: Patrick Dandrey (Hrsg.): *La Fontaine. Œuvres »galantes«*. Adonis, *Le Songe de Vaux, Les Amours de Psyché et de Cupidon*. Paris 1996, S. 112-132.
- Dorival 1985: Bernard Dorival: *Recherches sur l'iconographie de Colbert. Colbert tel qu'il fut et tel qu'il voulut apparaître*. In: Roland Mousnier/Jean Favier (Hrsg.): *Un nouveau Colbert*. Paris 1985, S. 45-67.

1.3 Literatur

- Dostie 1995: Pierre Dostie: Fouquet sur la sellette. Le procès d'un héros cornélien dans la correspondance de Mme de Sévigné. In: Papers on French 17th Century Literature 43 (1995), S. 583–595.
- Dowling 1999: Matthew Dowling: Le monde littéraire et artistique d'André Félibien (1619–1695). Diss. Univ. Paris-III 1999.
- Droguet 2010: Vincent Droguet: Vestiges des décors disparus. In: Ausst. Kat. Paris 2010, S. 45–61.
- Duchhardt 2010: Heinz Duchhardt (Hrsg.): Der Pyrenäenfriede 1659. Vorgeschichte, Widerhall, Rezeptionsgeschichte. Göttingen 2010, unter: <https://doi.org/10.13109/9783666100987> [30.11.2021].
- Dünne/Günzel 2006: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2006.
- Dupont-Logié/Pitiot 2000: Cécile Dupont-Logié/Serge Pitiot (Hrsg.): Le Pavillon de l'Aurore. Les dessins de Le Brun et la coupole restaurée. Paris 2000.
- Elias 1969: Norbert Elias: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. Darmstadt 1969.
- Enßlen 2006: Michael Enßlen: Vom schönen Phaidros. Ästhetik und Pädagogik bei Platon. In: Georg Fitzi (Hrsg.): Platon im Diskurs. Heidelberg 2006, S. 169–177.
- Erben 2004: Dietrich Erben: Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV. Berlin 2004.
- Esmonin 1927: Edmont Esmonin: Les Mémoires de Louis XIV. In: Revue d'histoire moderne et contemporaine 2 (1927), S. 449–454, unter: https://www.persee.fr/doc/rhmc_0996-2727_1927_num_2_12_3958 [30.11.2021].
- Esnault 1985: Pierre Esnault: Armes et jetons des Foucquet. In: Bulletin de l'association Les Amis du vieux Maincy 7 (1985), S. 102–120.
- Euler-Rolle 1993: Bernd Euler-Rolle: Kritisches zum Begriff des »Gesamtkunstwerks« in Theorie und Praxis. In: Götz Pochat/Brigitte Wagner (Hrsg.): Barock. Regional – international. Graz 1993, S. 365–374.
- Farhat/Aligny 2011: Georges Farhat/Marie-Claire d'Aligny: Les *promenades* exégétiques de Desmarests à Richelieu. Épicurisme chrétien et économie territoriale. In: Denis Ribouillault (Hrsg.): Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité. Florenz 2011, S. 329–356.
- Feldmann 1976: Dietrich Feldmann: Maison Lambert, Maison Hesselin und andere Bauten von Louis Le Vau (1612/13–1670) auf der Ile Saint-Louis in Paris. Diss. Hamburg 1976.
- Feldtkeller 2008: Julia Feldtkeller: Wandmalerei restaurierung. Eine Geschichte ihrer Motive und Methoden. Wien 2008.

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Feray / Wilhelm 1976: Jean Feray / Jacques Wilhelm: Une œuvre inédite de Simon Vouet. Le décor d'une chambre à alcove du château de Colombes remonté à la mairie de Port-Marly. In: Bulletin de la société de l'histoire de l'art français (1976), S. 59–79.
- Fiori 2012: Ruth Fiori: L'invention du vieux Paris. Naissance d'une conscience patrimoniale dans la capitale. Wavre 2012.
- Fischer 2006: Torsten Fischer: Y-a-t-il une fatalité d'hérédité dans la pauvreté? Dans l'Europe moderne. Les cas d'Aberdeen et de Lyon. München 2006.
- Fittschen 2006: Klaus Fittschen: Die Bildnisgalerie in Herrenhausen bei Hannover. Zur Rezeptions- und Sammlungsgeschichte antiker Porträts. Göttingen 2006.
- Fleckner / Warnke / Ziegler 2011: Uwe Fleckner / Martin Warnke / Hendrik Ziegler (Hrsg.): Handbuch der politischen Ikonographie. München 2011.
- Fleurent 2005: Maurice Fleurent: Vaux-le-Vicomte. La clairière enchantée. Paris 2005.
- Floeck 1979: Wilfried Floeck: Die Literarästhetik des französischen Barock. Entstehung. Entwicklung. Auflösung. Berlin 1979.
- Forray-Carlier 2010: Anne Forray-Carlier: Les Boiseries du Musée Carnavalet. Paris 2010.
- Fumaroli 2001: Marc Fumaroli: Les abeilles et les araignées. In: Anne-Marie Lecoq (Hrsg.): La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e–XVIII^e siècles. Paris 2001, S. 7–218.
- France 1933: Anatole France: Le Château de Vaux-le-Vicomte. Paris 1933.
- François 2009: Etienne François: Erinnerungsorte zwischen Geschichtsschreibung und Gedächtnis. Eine Forschungsinnovation und ihre Folgen. In: Harald Schmid (Hrsg.): Geschichtspolitik und kollektives Gedächtnis. Erinnerungskulturen in Theorie und Praxis. Göttingen 2009, S. 23–38.
- Franke 2007: Birgit Franke: Tapiserie als Medium für das fürstliche Bildgedächtnis. Herkules, die Amazonen und das ritterliche Turnier. In: Carola Fey / Steffen Krieb / Werner Rösener (Hrsg.): Mittelalterliche Fürstenhöfe und ihre Erinnerungskulturen. Göttingen 2007, S. 185–220.
- Franke / Welzel 1997: Birgit Franke / Barbara Welzel (Hrsg.): Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung. Berlin 1997.
- A. Gady 1997: Alexandre Gady: À propos de trois bas-reliefs de Desjardins. Note sur les réutilisations de modèles des décors au Grand Siècle. In: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français 1997 (1998), S. 157–165.
- A. Gady 1998: Alexandre Gady: Poutres et solives peintes. Le plafond »à la française«. In: Revue de l'Art 122/4 (1998), S. 9–20, unter: <https://doi.org/10.3406/rvart.1998.348412> [30.11.2021].
- A. Gady 2012: Alexandre Gady: Poutres et solives peintes. Le plafond »à la française«. In: Roberto Gargiani (Hrsg.): L'architrave, le plancher, la plate-forme. Nouvelle histoire de la construction. Lausanne 2012, S. 296–302.

1.3 Literatur

- B. Gady 1998: Bénédicte Gady: Rival de Poussin ou chef de la décadence? Pierre de Cortone vu par la France de Louis XIV. In: Christoph Luitpold Frommel/Sebastian Schütze (Hrsg.): Pietro da Cortona. Mailand 1998, S. 116–125.
- B. Gady 2009: Bénédicte Gady: D'un ministre à l'autre. Rencontres entre Poussin et Le Brun. In: Boyer/Gahtgens/Gady 2009, S. 337–367.
- B. Gady 2010: Bénédicte Gady: L'Ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique. Paris 2010.
- B. Gady 2013: Bénédicte Gady: François Bellin. Un paysagiste de seconds plans? In: Lemoine/Savatier Sjöholm 2013, S. 131–147.
- B. Gady 2014: Bénédicte Gady: Ce que révèlent les dessins de plafonds, et ce qu'ils voilent. In: Ausst. Kat. Paris 2014, S. 11–29.
- Gallardo 1996: Jean-Luc Gallardo: Le spectacle de la parole. La Fontaine. Adonis. Le Songe de Vaux. Les Amours de Psyché et de Cupidon. Orléans 1996.
- Gamper 2001: Michael Gamper: Zwischen allegorischer Entzifferung und Schwärmerei. Imagination und Bedeutungsproduktion im deutschen Gartendiskurs des 18. Jahrhunderts. In: Günter Oesterle/Harald Tausch (Hrsg.): Der imaginierte Garten. Göttingen 2001, S. 45–70.
- Ganz 2010: David Ganz: Quadratura vs. quadro. Zur Rahmenfunktion von Scheinarchitektur in der barocken Deckenmalerei. In: Matthias Bleyl/Glatigny Dubourg (Hrsg.): Quadratura. Geschichte. Theorie. Technik. Berlin 2010, S. 113–128.
- Garnier 1990: Bénédicte Garnier: La création d'un nouveau décor sculpté dans les jardins de Vaux-le-Vicomte à la fin du XIX^e siècle. In: Histoire de l'art 12 (1990), S. 69–79.
- Garnier-Pelle 1989: Nicole Garnier-Pelle: Antoine Coypel. 1661–1722. Paris 1989.
- Gatz 1967: Bodo Gatz: Weltalter, Goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen. Hildesheim 1967.
- Genevay 1886: Antoine Genevay: Le style Louis XIV. Charles Le Brun, décorateur. Ses œuvres, son influence, ses collaborateurs et son temps. Paris 1886, unter: https://books.google.de/books?id=SjhijbjimHEC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [30.11.2021].
- Germer 1997a: Stefan Germer: Les lecteurs implicites d'André Félibien ou pour qui écrit-on la théorie de l'art. In: Revue d'esthétique 31/32 (1997), S. 259–267.
- Germer 1997b: Stefan Germer: Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV. München 1997.
- Giraud 1881: Charles Giraud: La maréchale de Villars et son temps. Paris 1881, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6497208t.texteImage> [30.11.2021].
- Götze 2010: Oliver Götze: Der öffentliche Kosmos. Kunst und wissenschaftliches Ambiente in italienischen Städten des Mittelalters und der Renaissance. München 2010.

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Goldfarb 2002: Hilliard T. Goldfarb: Richelieu und die zeitgenössische Kunst. Zwischen Staatsräson und persönlichem Geschmack. In: Hilliard T. Goldfarb (Hrsg.): Richelieu (1585–1642). Kunst, Macht und Politik. Gent 2002, S. 1–14.
- Goldstein 1965: Carl Goldstein: Studies in Seventeenth Century French Art Theory and Ceiling Painting. In: *The Art Bulletin* 47 (1965), S. 231–256.
- Goldstein 2000: Claire Goldstein: Building the ›Grand Siècle‹. The Context of Literary Transformations from Vaux-le-Vicomte to Versailles (1656–1715). Diss. Univ. of Pennsylvania 2000, unter: <https://repository.upenn.edu/dissertations/AAI9989595> [10.1.2022].
- Goldstein 2008: Claire Goldstein: Vaux and Versailles. The Appropriations, Erasures, and Accidents That Made Modern France. Philadelphia 2008.
- Grell/Malettke 2001: Chantal Grell/Klaus Malettke (Hrsg.): Les années Fouquet. Politique, société, vie artistique et culturelle dans les années 1650. Münster 2001.
- Grésy 1861: Eugène Grésy: Château de Vaux-le-Vicomte. Documents sur les peintres, sculpteurs, tapissiers et autres qui ont travaillé pour le surintendant Fouquet. Melun 1861, unter: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/year/2007/docId/16248> [30.11.2021].
- Grimm 2006: Jürgen Grimm: Französische Literaturgeschichte. Stuttgart 2006.
- Grodecki 1978: Catherine Grodecki: La construction du Château de Wideville et sa place dans l'architecture française du dernier quart du XVI^e siècle. In: *Bulletin monumental* 136 (1978), S. 135–175, unter: https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1978_num_136_2_5691 [30.11.2021].
- Günzel 2007: Stephan Günzel (Hrsg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld 2007.
- Haddad 2010: Élie Haddad: Introduction. La robe comme observatoire des évolutions de la noblesse. In: Robert Descimon/Élie Haddad (Hrsg.): Épreuves de noblesse. Les expériences nobiliaires de la robe parisienne (XVI^e–XVIII^e siècle). Paris 2010, S. 13–26.
- Haddad 2020: Élie Haddad: Noblesse d'épée, noblesse de robe. Espaces sociaux et frontières idéologiques. In: *L'Atelier du Centre de recherches historiques* 21 Bis (2020), unter: <https://doi.org/10.4000/acrh.10746>.
- Haitzinger 2008: Nicole Haitzinger: Vergessene Traktate. Archive der Erinnerung. Zu Wirkungskonzepten im Tanz von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. München 2008.
- Hamon/MacCallum 1991: François Hamon/Charles MacCallum (Hrsg.): Louis Visconti. 1791–1853. Paris 1991.
- Hanke 2008: Stephanie Hanke: Zwischen Fels und Wasser. Grottenanlagen des 16. und 17. Jahrhunderts in Genua. Münster 2008.
- Harris 2007: John Harris: Moving Rooms. New Haven 2007.

1.3 Literatur

- Hawcroft 1994: Michael Hawcroft: Historical Evidence and Literature. Madame de Sévigné's Letters on the Trial of Fouquet. In: *The Seventeenth Century* 9/1 (1994), S. 57–75.
- Hazlehurst 1980: Hamilton Hazlehurst: Gardens of Illusion. The Genius of André Le Nostre. Nashville 1980.
- Heiser/Holm 2010: Sabine Heiser/Christian Holm: Einleitung. In: Sabine Heiser/Christian Holm (Hrsg.): *Gedächtnisparagone. Intermediale Konstellationen*. Göttingen 2010, S. 7–22.
- Henderson 1974: Natalie Rosenberg Henderson: Le Sueur's decorations for the Cabinet des Muses in the Hôtel Lambert. In: *The Art Bulletin* 56 (1974), S. 555–570.
- Herding 1970: Klaus Herding: Pierre Puget. Das bildnerische Werk. Berlin 1970.
- Hoberg 2008: Annegret Hoberg: Zeit, Kunst und Geschichtsbewusstsein. Studien zur Ikonographie des Chronos in der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Diss. Eberhard-Karls-Univ. Tübingen 2008, unter: <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/46295> [30.11.2021].
- Hoogvliet 2003: Margriet Hoogvliet: Princely Culture and Catherine de Médicis. In: Martin Gosman (Hrsg.): *Princes and Princely Culture 1450–1650*, Bd. 1. Leiden u. a. 2003, S. 103–130.
- Höper 2001: Corinna Höper: Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit. Ostfildern-Ruit 2001.
- Höppner 2009: Annika Höppner: Zur Visualisierung sozialen Aufstiegs. Innenausstattungen des venezianischen ›neuen Adels‹ zwischen kollektiven Mustern und Standesanpassung? In: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal* 2011, unter: <https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/discussion/2009/hoepfner/> [30.11.2021].
- Horowski 2012: Leonhard Horowski: Die Belagerung des Thrones. Machtstrukturen und Karrieremechanismen am Hof von Frankreich 1661–1789. Ostfildern 2012.
- Howald 2011: Christine Howald: Der Fall Nicolas Fouquet. Mäzenatentum als Mittel politischer Selbstdarstellung 1653–1661. München 2011, unter: <https://doi.org/10.1524/9783486719390> [24.1.2022].
- Hubert 1996: Judd D. Hubert: La Fontaine et Pellisson ou le mystère des deux Acante. In: Patrick Dandrey (Hrsg.): *La Fontaine. Œuvres »galantes«*. Adonis. Le Songe de Vaux. Les Amours de Psyché et de Cupidon. Paris 1996, S. 77–90.
- Hyde 2002: Elizabeth Hyde: Flowers of Distinction. Taste, Class, and Floriculture in Seventeenth-Century France. In: Conan 2002b, S. 77–100.
- Irlé 1997: Klaus Irlé: Herkules im Spiegel der Herrscher. In: Lukatis/Ottomeyer 1997, S. 61–77.
- Irmscher 1984: Günter Irmscher: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900). Darmstadt 1984.

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Jarrin 1888: Charles Jarrin: Brou, sa construction, ses architectes, sa valeur comme œuvre d'art, par Charles Jarrin, [...]. Suivi d'une biographie d'Auguste Perrodin. Bourg 1888.
- Jaumann 2004: Herbert Jaumann: Handbuch Gelehrtenkultur der Frühen Neuzeit. Bd. 1: Bio-bibliographisches Repertorium. Berlin / New York 2004.
- Jöchner 1995: Cornelia Jöchner: Barockgarten und zeremonielle Bewegung. Die Möglichkeiten der Alée couverte. Oder: Wie arrangiert man ein incognito im Garten? In: Jörg Jochen Berns / Thomas Rahn (Hrsg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen 1995, S. 471–483.
- Jonietz 2012: Fabian Jonietz: Die Geburt des Programms und der Tod des Autors. Kollektive Kreativität im Palazzo Vecchio 1555–1575. In: Rachel Mader (Hrsg.): Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell. Bern 2012, S. 23–44.
- Jouin 1889: Henri Jouin: Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV. Paris 1889, unter: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/16581> [30.11.2021].
- Joukovsky 1969: Françoise Joukovsky: La gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle. Des rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné. Genf 1969.
- Kalveram 2001: Katrin Kalveram: Antikensammlung als Element der Selbstdarstellung und des sozialen Prestiges. Die Antikensammlung Borghese. In: Reinhardt / Büchel 2001b, S. 261–296.
- Keller 2000: Andreas Keller: Spaziergang und Lektüre. Analogie zwischen fiktionaler Bewegung und faktischem Rezeptionsverhalten als hermeneutische Hilfestellung für Textkonzeptionen des 17. Jahrhunderts. In: Hartmut Lauffhütte (Hrsg.): Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, Bd. 2. Wiesbaden 2000, S. 951–967.
- Kepetzi 2011: Ekaterini Kepetzi: Soziale Distinktion, Hoffnung und Leid, paradiesische Gefilde. Zitrusfrüchte als Bedeutungsträger im Porträt. In: Yasmin Doosry (Hrsg.): Die Frucht der Verheißung. Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur. Nürnberg 2011, S. 137–159.
- Kergonan 2000: Michel Lucas de Kergonan: Histoire de la manufacture de tapisseries de Maincy. Le Mée-sur-Seine 2000.
- Kernbauer 2011: Eva Kernbauer: Der Platz des Publikums. Modelle der Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert. Köln 2011.
- Kerspern 1990: Sylvain Kerspern: La peinture en Brie au dix-septième siècle. Diss. Univ. Paris-I 1990. Version mise à jour en 1999 pour un projet d'édition.
- Kerspern 1996: Sylvain Kerspern: De Vaux-le-Vicomte à Versailles. Les termes de Poussin. In: Alain Mérot / Oskar Bätschmann (Hrsg.): Nicolas Poussin (1594–1665), Bd. 1. Paris 1996, S. 269–284.

1.3 Literatur

- Kerspern 2017: Sylvain Kerspern: Israël Silvestre, regards sur Vaux. o. O. 2017, unter: <https://www.dhistoire-et-dart.com/classique/Silvestre-a-Vaux.html> [30.11.2021].
- Kier 1976: Hiltrud Kier: Schmuckfußböden in Renaissance und Barock. München 1976.
- Kirchner 1991: Thomas Kirchner: L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts. Mainz 1991.
- Kirchner 2001: Thomas Kirchner: Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts. München 2001.
- Kirchner 2006: Thomas Kirchner: Die Lesbarkeit der Bilder. Paul Fréart Chantelou und das Schreiben über Kunstwerke im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Pablo Schneider / Philipp Zitzelsberger (Hrsg.): Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV. Berlin 2006, S. 376–396.
- Kirchner 2009: Thomas Kirchner: Richelieu et son usage programmatique de l'art. L'image du cardinal dans le décor de ses résidences. In: Boyer / Gaetgens / Gady 2009, S. 251–272.
- Kirchner 2013: Thomas Kirchner: Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre de Charles Le Brun. Tableau-manifeste de l'art français du XVII^e siècle. Paris 2013.
- Kissel 1984: Otto Rudolf Kissel: Die Justitia. Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildenden Kunst. München 1984.
- Klein 2014: Julia Klein: Die Supraporte. Studien zu Entstehung, Formen und Aufgaben in der Raumkunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Weimar 2014.
- Knab 1993: Eckhart Knab (Hrsg.): Die Zeichnungen der französischen Schule. Von Clouet bis Le Brun. Wien 1993.
- Knothe 2016: Florian Knothe: The Manufacture des meubles de la couronne aux Gobelins under Louis XIV. A Social, Political and Cultural History. Turnhout 2016.
- Kolk 2021: Caroline zum Kolk (Hrsg.): Grandeur et déclin d'un hôtel parisien. L'hôtel de Lauzun et ses propriétaires au XVII^e siècle. Paris 2021.
- König 2006: Marianne König (Hrsg.): Herrenhausen. Die königlichen Gärten in Hannover. Göttingen 2006.
- Krais 2005: Beate Kraus: Die moderne Gesellschaft und ihre Klassen. Bourdieus Konstrukt des sozialen Raums. In: Catherine Colliot-Thélène / Etienne François / Gunter Gebauer (Hrsg.): Pierre Bourdieu. Deutsch-Französische Perspektiven. Frankfurt am Main 2005, S. 79–105.
- Krause 1994: Katharina Krause: ›Li varii genii de' fiori de' frutti della terra.‹ Poussins Hermen und andere Skulpturen in französischen Gärten des 17. Jahrhunderts. In: Die Gartenkunst 6/1 (1994), S. 42–67, unter: <https://doi.org/10.11588/artdok.0000622> [30.11.2021].

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Krause 1996: Katharina Krause: Die Maison de plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France (1660–1730). München 1996, unter: <https://doi.org/10.11588/diglit.2998> [30.11.2021].
- Krause 2002: Katharina Krause: Wie beschreibt man Architektur? Das Fräulein von Scudéry spaziert durch Versailles. Freiburg im Breisgau 2002.
- Krause 2009: Katharina Krause: Richelieu au Palais-Cardinal. In: Boyer/Gaetgens/Gady 2009, S. 273–292.
- Kray/Oettermann 1994: Ralph Kray/Stephan Oettermann: Herakles/Herkules II. Medienhistorischer Aufriß. Repertorium zur intermedialen Stoff- und Motivgeschichte. Frankfurt am Main 1994.
- Krems 2004: Eva-Bettina Krems: Modellrezeption und Kulturtransfer. Methodische Überlegungen zu den künstlerischen Beziehungen zwischen Frankreich und dem Alten Reich (1660–1740). In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 31 (2004), S. 7–21.
- Kretschmann 2003: Carsten Kretschmann: ›À toutes les gloires de la France.‹ Louis-Philippe und die Galerie des Batailles in Versailles. In: Carsten Kretschmann (Hrsg.): Wissenspopularisierung. Konzepte der Wissensverbreitung im Wandel. Berlin 2003, S. 179–196.
- Krüger 2009: Klaus Krüger: Innerer Blick und ästhetisches Geheimnis. Caravaggios ›Magdalena‹. In: Edith Düsing/Hans-Dieter Klein (Hrsg.): Geist, Eros und Agape. Untersuchungen zu Liebesdarstellungen in Philosophie, Religion und Kunst. Würzburg 2009, S. 255–290.
- Kruft 1989: Hanno-Walter Kruft: Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit. München 1989.
- Kruft 2009: Hanno-Walter Kruft: Richelieu. Un projet à l'image de la raison d'État. In: Boyer/Gaetgens/Gady 2009, S. 19–53.
- Kupka 2014: Andreas Kupka: Le voyage du jeune prince Jean-Guillaume du Palatinat en France 1674–1677. In: Caroline zum Kolk u. a. (Hrsg.): Voyageurs étrangers à la cour de France 1589–1789. Rennes 2014, S. 311–322.
- Labatut 1963: Jean-Pierre Labatut: Aspects de la fortune de Bullion. In: XVII^e siècle 60 (1963), S. 11–39, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97357113/f13.item> [30.11.2021].
- Lacroix-Vaubois 1998: Jacqueline de Lacroix-Vaubois: Les Cotelle. Biographie de Jean I Cotelle. Mémoire de maîtrise sous la direction d'Antoine Schnapper. Université de Paris-Sorbonne IV 1998.
- Lacroix-Vaubois 2005: Jacqueline de Lacroix-Vaubois: Jean I Cotelle. Dessinateur et décorateur. In: Emmanuel Coquery (Hrsg.): Rinceaux & figures. L'ornement en France au XVII^e siècle. Paris 2005, S. 45–59.
- Lafage 2015: Gaëlle Lafage: Charles Le Brun, décorateur de fêtes. Rennes 2015.

1.3 Literatur

- Lafont 2010: Olivier Lafont: Ouvrage de Dame et succès de librairie. Les remèdes de Madame Fouquet. In: *Revue d'Histoire de la Pharmacie* 365 (2010), S. 57–72, unter: <https://doi.org/10.3406/pharm.2010.22137> [30.11.2021].
- Lair 1890: Jules Auguste Lair: Nicolas Fouquet, procureur général, surintendant des finances, ministre d'état de Louis XIV. Paris 1890, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9763516p.texteImage> [30.11.2021].
- Landry 1990: Jean-Pierre Landry: Jean de La Fontaine. In: *Dictionnaire du Grand Siècle*, hrsg. von François Bluche 1986. Paris 1990, S. 817–819.
- Laverny 2002: Sophie de Laverny: Les domestiques commensaux du roi de France au XVII^e siècle. Paris 2002.
- Lazzaro 2011: Claudia Lazzaro: River gods. Personifying Nature in Sixteenth-Century Italy. In: *Renaissance Studies* 25/1: Gardens and Horticulture in Early Modern Europe (2011), S. 70–94.
- Le Blanc 1997: Marianne Le Blanc: Abraham Bosse et Léonard de Vinci. Les débats sur les fondements de la peinture dans les premiers temps de l'Académie. In: Christian Michel (Hrsg.): *Naissance de la théorie de l'art en France 1640–1720*. Paris 1997, S. 99–107.
- Le Blanc 2004: Marianne Le Blanc: D'acide et d'encre. Abraham Bosse (1604?–1676) et son siècle en perspectives. Paris 2004.
- Lefrançois 1994: Thierry Lefrançois: Charles Coypel. Peintre du roi (1694–1752). Paris 1994.
- Le Guillou 2001: Yves Le Guillou: L'enrichissement des surintendants Bullion et Bouthillier ou le détournement des fonds publics sous Louis XIII. In: *XVII^e siècle* 211/2 (2001), S. 195–213, unter: <https://doi.org/10.3917/dss.012.0195> [30.11.2021].
- Leiner 1965: Wolfgang Leiner: Der Widmungsbrief in der französischen Literatur 1580–1715. Heidelberg 1965.
- Leiner 1970: Wolfgang Leiner: Nicolas Fouquet au jeu des miroirs. In: *Cahiers de l'association internationale des études françaises* 22 (1970), S. 249–275, unter: <https://doi.org/10.3406/caief.1970.964> [30.11.2021].
- Lemoine/Savatier Sjöholm 2013: Annick Lemoine/Olivia Savatier Sjöholm (Hrsg.): *Le beau langage de la nature. L'art du paysage au temps de Mazarin*. Rennes 2013.
- Lepère 2010: Pierre Lepère: *Le ministère des ombres*. Paris 2010.
- Lhuillier 1870: Théophile Lhuillier: Les anciens registres paroissiaux de Maincy. Meaux 1870, unter: <https://docplayer.fr/1471361-Les-anciens-registres-paroissiaux-de-maincy.html> [30.11.2021].
- Lichtenstein/Michel 2006–2015: Jacqueline Lichtenstein/Christian Michel (Hrsg.): *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Bd. I–VI*. Paris 2006–2015, unter: <https://perspectivia.net/publikationen/conference> [4.5.2022].
- Liebenwein 1977: Wolfgang Liebenwein: *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*. Berlin 1977.

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Lindemann 1994: Bernd Wolfgang Lindemann: Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Worms am Rhein 1994.
- Locher 1990: Hubert Locher: Das Staunen des Betrachters. Pietro da Cortonas Deckenfresko im Palazzo Barberini. In: Hans Joachim Kunst/Monika Ryll/Hubert Locher (Hrsg.): Werners Kunstgeschichte. Worms 1990, S. 1–46.
- Lopez 2006: Denis Lopez: *La Maison de Sylvie* de Théophile de Viau. In: Gérard Peylet (Hrsg.): Les mythologies du jardin de l'antiquité à la fin du XIX^e siècle. Bordeaux 2006, S. 85–100, unter: <https://doi.org/10.4000/books.pub.27256> [30.11.2021].
- Loskoutoff 1994: Yvan Loskoutoff: L'Écureuil, le serpent et le léopard. Présence de l'héraldique dans les Fables de La Fontaine. In: XVII^e siècle 184 (1994/7–1994/9), S. 503–528, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9735931j/f93.item> [30.11.2021].
- Loskoutoff 2006: Yvan Loskoutoff: Le mécénat littéraire du président de Maisons. In: XVII^e siècle 233/4 (2006/10–2006/12), S. 717–752, unter: <https://doi.org/10.3917/dss.064.0717> [30.11.2021].
- Lüddecke 2000: Dirk Lüddecke: Orest muß nicht sterben. Gedanken über Politik und Mythos ausgehend von Aischylos und Ernst Cassirer. In: Bettina von Jagow (Hrsg.): Topographie der Erinnerung. Mythos im strukturellen Wandel. Würzburg 2000, S. 185–198.
- Lüdemann 2008: Peter Lüdemann: Virtus und Voluptas. Beobachtungen zur Ikonographie weiblicher Aktfiguren in der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento. Berlin 2008.
- Lukatis/Ottomeyer 1997: Christiane Lukatis/Hans Ottomeyer (Hrsg.): Herkules. Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe. Eurasburg 1997.
- Lurker 1988: Manfred Lurker (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1988.
- Lütke Notarp 1998: Gerlinde Lütke Notarp: Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts. Münster 1998.
- Malettke 2009: Klaus Malettke: Die Bourbonen. Bd. 1: Von Heinrich IV bis zu Ludwig XIV. 1589–1715. Stuttgart 2009.
- Malettke 2018: Klaus Malettke: Richelieu. Ein Leben im Dienste des Königs und Frankreichs. Paderborn 2018.
- Malz 2009: Dorit Malz: »ragionare in detto dialogo«. Die Sala dei Cinquecento im Palazzo Vecchio in Florenz. Giorgio Vasaris malerisches Ausstattungsprogramm und die terza giornata seiner Ragionamenti. Diss. FU Berlin 2010, unter: <http://dx.doi.org/10.17169/refubium-6523> [30.11.2021].
- Martinez 2011: Jean-Luc Martinez: Antiques à Richelieu. In: Ausst. Kat. Cinisello Balsamo 2011, S. 95–107.

1.3 Literatur

- Melters 2008: Monika Melters: *Chambre und salon à l'italienne. Zur Entwicklung barocker Raumformen aus der Architekturtheorie bei Louis Le Vau und den Nouveaux Riches*. In: *Architectura* 2 (2008), S. 109–126.
- Melters 2011: Monika Melters: *Innovation und Imitation. Die Architektur der ›noblesse de robe‹ und ihr europäischer Modellcharakter*. In: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal* (2011), unter: <https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/125/> [30.11.2021].
- Mérot 1987: Alain Mérot: *Eustache Le Sueur (1616–1655)*. Paris 1987.
- Mérot 1989: Alain Mérot: *Le Cabinet. Décor et espace d'illusion*. In: *XVII^e siècle 162* (1989/1–1989/3), S. 37–51, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97355619/f39.item> [30.11.2021].
- Mérot 1990: Alain Mérot: *Retraites mondaines. Aspects de la décoration intérieure à Paris, au XVII^e siècle*. Paris 1990.
- Mérot 2001: Alain Mérot: *Temple des Muses, Palais du Soleil. Les plafonds peints par Charles Le Brun au château de Vaux-le-Vicomte*. In: *Grell/Malettke 2001*, S. 111–123.
- Mertens 1994: Veronika Mertens: *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*. Wiesbaden 1994.
- Merz 1994: Jörg Martin Merz: *Kardinal und Herkules. Herkules-Themen bei italienischen Kardinälen im 16. und 17. Jahrhundert*. In: *Kray/Ottermann 1994*, Bd. I, S. 95–110.
- Merz 2008: Jörg Martin Merz: *Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture. Incorporating a Draft by the Late Anthony Blunt*. New Haven 2008.
- C. Michel 2012: Christian Michel: *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648–1793). La naissance de l'École Française*. Genf 2012.
- P. Michel 1999: Patrick Michel: *Mazarin, prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du Cardinal Mazarin (1602–1661). L'histoire et l'analyse*. Paris 1999.
- Mignot 1989: Claude Mignot: *De la cuisine à la salle à manger, ou de quelques détours de l'art de la distribution*. In: *XVII^e siècle 162* (1989/1–1989/3), S. 17–35, unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97355619/f19.item> [30.11.2021].
- Mignot 1998: Claude Mignot: *L'Hercules admirandus de Richelieu*. In: *Claude Mignot (Hrsg.): Claude Vignon en son temps*. Paris 1998, S. 21–25.
- Milovanovic 2002: Nicolas Milovanovic: *Romanelli à Paris. Entre la galerie Farnèse et Versailles*. In: *Olivier Bonfait (Hrsg.): L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640–1700)*. Rom 2002, S. 279–298.
- Milovanovic 2003: Nicolas Milovanovic: *Astronomie et astrologie dans les grands décors français du XVII^e siècle, de Vaux-le-Vicomte à Versailles*. In: *Revue de l'art* 140 (2003), S. 29–40.
- Milovanovic 2005: Nicolas Milovanovic: *Du Louvre à Versailles. Lecture des grands décors monarchiques*. Paris 2005.

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Monreal 2010: Ruth Monreal: *Flora Neolatina. Die Hortorum libri IV von René Rapin S.J. und die Plantarum libri VI von Abraham Cowley. Zwei lateinische Dichtungen des 17. Jahrhunderts.* Berlin 2010.
- Montagu 1962: Jennifer Montagu: *The Tapestries of Maincy and the Origin of the Gobelines.* In: *Apollo* 77 (1962), S. 530–535.
- Montagu 1963: Jennifer Montagu: *The Early Ceiling Decorations of Charles Le Brun.* In: *The Burlington Magazine* 105/726 (1963/9), S. 395–408.
- Montagu 1976: Jennifer Montagu: *Charles Le Brun and his Sculptors. A Reconsideration in the Light of Some Newly Identified Drawings.* In: *The Burlington Magazine* (1976), S. 88–94.
- Montaignon 1855–1856: Anatole de Montaignon (Hrsg.): *Documents sur Pierre et André-Charles Boule.* In: *Archives de l'art français 1855–1856*, S. 321–349.
- Moos 1998: Peter von Moos: *Die Begriffe »öffentlich« und »privat« in der Geschichte und bei den Historikern.* In: *Saeculum* 49 (1998), S. 161–192.
- Moote 1982: A. Lloyd Moote: *Louis XIII, Richelieu, and Two-Headed Monarchy.* In: *Proceedings of the 10th Annual Meeting of the Western Society for French History.* Winnipeg 1982, S. 198–207, unter: <https://hdl.handle.net/2027/wu.89018110783>.
- Morlet-Chantalat 1978: Chantal Morlet-Chantalat: *Les châteaux dans la ›Clélie‹.* In: *XVII^e siècle* 118/119 (1978/1–1978/6), S. 103–111.
- Morlet-Chantalat 1993: Chantal Morlet-Chantalat: *Évolution d'un lieu romanesque. Le cabinet enchanté dans les romans de Madeleine de Scudéry.* In: Alain Niderst (Hrsg.): *Les trois Scudéry.* Paris 1993, S. 423–432.
- Morlet-Chantalat 1994: Chantal Morlet-Chantalat: *La Clélie de Mademoiselle de Scudéry. De l'épopée à la Gazette. Un discours féminin de la goire.* Paris 1994.
- Mosser/Rabreau 1979: Monique Mosser / Daniel Rabreau: *Charles de Wailly. Peintre architecte dans l'Europe des Lumières.* Paris 1979.
- Moulin 2014a: Jacques Moulin: *Le Nôtre et le décor sculpté des jardins. Fontainebleau, Vaux-le-Vicomte et Versailles au XVII^e siècle.* In: *Bulletin Monumental* 172/4 (2014), S. 293–307, unter: <https://doi.org/10.3406/bulmo.2014.10485> [30.11.2021].
- Moulin 2014b: Jacques Moulin: *Les jardins de Vaux-le-Vicomte. Histoire, légendes et métamorphoses d'un chef-d'œuvre d'André Le Nôtre.* Paris 2014.
- Moureyre 2007: Françoise de La Moureyre: *Philippe de Buyster (1595–1688). Catalogue raisonné par ordre chronologique (1^ère partie).* In: *La Tribune de l'Art* (25.10.2007), unter: <https://www.latribunedelart.com/philippe-de-buyster-1595-1688-catalogue-raisonne-par-ordre-chronologique-1ere-partie> [30.11.2021].
- Moureyre 2009: Françoise de La Moureyre: *La Junon en pierre de Michel Anguier retrouvée. Nouvelles considérations sur les »dieux et déesses«.* In: *La Tribune de l'Art* (16.6.2009), unter: <http://www.latribunedelart.com/la-junon-en-pierre-de-michel-anguier-retrouvee-nouvelles-considerations-sur-les-dieux-et-deesses> [30.11.2021].

1.3 Literatur

- Moureyre 2013a: : Françoise de La Moureyre: Avec le Jupiter foudroyant retrouvé, la Triade Capitoline de Michel Anguier est enfin reconstituée. In: La Tribune de l'Art (1.2.2013), unter: <https://www.latribunedelart.com/avec-le-jupiter-foudroyant-retrouve-la-triade-capitoline-de-michel-anguier-est-enfin-reconstituee> [30.11.2021].
- Moureyre 2013b: Françoise de La Moureyre: Le goût artistique d'un grand financier au XVII^e siècle. Jacques Bordier. In: La Tribune de l'Art (14.6.2013), unter: <http://www.latribunedelart.com/le-gout-artistique-d-un-grand-financier-au-xviiie-siecle-jacques-bordier> [30.11.2021].
- Moureyre / Garnier 2017: Françoise de La Moureyre / Bénédicte Garnier: La folle course de Charles Le Brun dans le Grand Salon de Vaux-le-Vicomte. La sculpture, entre l'architecture, le dessin et la peinture. In: Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles (2017), unter: <https://doi.org/10.4000/crcv.14530> [30.11.2021].
- M. Müller 2017: Marion Müller: Représentation politique et ambition artistique. Le décor de Charles Le Brun pour la chambre des Muses au château de Vaux-le-Vicomte. In: Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles (2017), unter: <https://doi.org/10.4000/crcv.14617> [30.11.2021].
- M. Müller 2020: Marion Müller: Das Schloss als Empfangsort. Überlegungen zu einer Funktion französischer maisons de plaisance und ihrer Bedeutung für das Geltungsstreben neuer Eliten im französischen 17. Jahrhundert. In: Benjamin Hübbe u. a. (Hrsg.): Wissen und Geltung. Interdisziplinäre Beiträge zur Dynamik kulturellen Wissens in Mittelalter und Neuzeit. Göttingen 2020, S. 105–127.
- M. Müller 2021 : Marion Müller: L'Hôtel de Lauzun et l'imaginaire social. In: Kolk 2021, S. 23–37.
- Mt. Müller 2004: Matthias Müller: Das Schloß als Bild des Fürsten. Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470–1618). Göttingen 2004.
- Nexon 1985: Yannick Nexon: Le mécénat du chancelier Séguier. In: L'âge d'or du mécénat (1985), S. 49–57.
- Nexon 1988: Yannick Nexon: La bibliothèque du chancelier Séguier. In: Claude Jolly (Hrsg.): Histoire des bibliothèques françaises. Les bibliothèques sous l'Ancien Régime. 1530–1789. Paris 1988, S. 147–155.
- Nexon 2010: Yannick Nexon: Topographie d'une collection d'art au XVII^e siècle. L'hôtel Séguier. In: Studiolo 8 (2010), S. 75–87.
- Nicol 2015: Laurent Nicol: Le Bestiaire du château de Vaux-le-Vicomte. Tel que projeté jusqu'en septembre 1661. Mémoire d'étude sous la direction d'Olivier Bonfait. Paris 2015.
- Niderst 1976: Alain Niderst: Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde. Paris 1976.
- Niderst 1997: Alain Niderst: Les Français vus par eux-mêmes. Le siècle de Louis XIV. Paris 1997.

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Noël 1970: Pierre Noël: Les carrières françaises de pierre de taille. Paris 1970.
- Nolte 1995: Ulrich Nolte: Philosophische Exerzitien bei Descartes. Aufklärung zwischen Privatmysterium und Gesellschaftsentwurf. Würzburg 1995.
- Opitz 2005: Claudia Opitz (Hrsg.): Höfische Gesellschaft und Zivilisationsprozess. Norbert Elias' Werk in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Köln 2005.
- Oy-Marra 1994: Elisabeth Oy-Marra: Zu den Fresken des Parnas und des Parisurteils von Giovanni Francesco Romanelli in der Galerie Mazarin in Paris. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57 (1994), S. 170–200.
- Oy-Marra 2005: Elisabeth Oy-Marra: Profane Repräsentationskunst in Rom von Cemens VIII. Aldobrandini bis Alexander VII. Chigi. Studien zur Funktion und Semantik römischer Deckenfresken im höfischen Kontext. München/Berlin 2005.
- Oy-Marra 2006: Elisabeth Oy-Marra: Mazarin et les fresques de Giovanni Francesco Romanelli dans l'appartement d'été d'Anne d'Autriche au Louvre. In: Isabelle de Conihout/Patrick Michel (Hrsg.): Mazarin. Les lettres et les arts. Saint-Rémy-en-l'Eau 2006, S. 144–155.
- Penaud-Lambert 2007: Blanche Penaud-Lambert: La galerie d'Hercule à l'hôtel Lambert. In: Alexandre Maral/Nicolas Milvanovic (Hrsg.): La galerie des glaces. Charles Le Brun, maître d'œuvre. Paris 2007, S. 40–44.
- Pericolo 2002: Lorenzo Pericolo: Philippe de Champaigne. Tournai/Bruxelles 2002.
- Pérouse de Montclos 1997: Jean Marie Pérouse de Montclos: Vaux-le-Vicomte. Paris 1997.
- Peter 2002: Alexandra-Bettina Peter: Vom Selbstverlust zur Selbstfindung. Erzählte Eifersucht im Frankreich des 17. Jahrhunderts. Tübingen 2002.
- Petitfils 1998: Jean-Christian Petitfils: Fouquet. Paris 1998.
- Petzet 2000: Michael Petzet: Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs. Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults. München 2000.
- Pfnor 1888: Rodolphe Pfnor: Le Château de Vaux-le-Vicomte. Dessiné et gravé par Rodolphe Pfnor, accompagné d'un texte historique et descriptif par Anatole France. Paris 1888.
- Plancouard 1912: Léon Plancouard: Documents inédits sur l'art français. In: Réunion des sociétés des beaux-arts des départements 14 (1912), S. 113–119.
- Pleister/Schild 1988: Wolfgang Pleister/Wolfgang Schild (Hrsg.): Recht und Gerechtigkeit im Spiegel europäischer Kunst. Köln 1988.
- Polleroß 2001: Friedrich Polleroß: De l'exemplum virtutis à l'apothéose, Hercule comme figure d'identification dans le portrait. Un exemple d'adaptation des formes de représentation classiques. In: Allan Ellenius (Hrsg.): Iconographie, propagande et légitimation. Paris 2001, S. 49–76.

1.3 Literatur

- Poulin 1994: Yvan Poulin: Les estampes d'Israël Silvestre et le décor sculpté du jardin de Vaux-le-Vicomte au XVII^e siècle. In: *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* 4 (1994), S. 16–24.
- Preimesberger 1969: Rudolf Preimesberger: Zu einigen Werken und der künstlerischen Form Pierre Pugets. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 22 (1969), S. 86–119.
- Preimesberger 1994: Rudolf Preimesberger: Eine Peripetie in Stein? Bemerkungen zu Alessandro Algardis Relief der Begegnung Leos des Großen mit Attila. In: Peter Ludwig (Hrsg.): *Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag*. Köln 1994, S. 397–416.
- Prinz 1985: Wolfram Prinz: *Das französische Schloss der Renaissance. Form und Bedeutung der Architektur, ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen*. Berlin 1985.
- Quaeitzsch 2010: Christian Quaeitzsch: *Une société de plaisirs. Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs XIV. und ihr Publikum*. Berlin 2010.
- Quellier 2007: Florent Quellier: Les fruits de la civilité »françoise«. L'engouement des élites du XVII^e siècle pour le jardin fruitier-potager. In: *Polia. Revue de l'art des jardins* 8 (2007), S. 25–39.
- Raff 2008: Thomas Raff: *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*. Münster 2008.
- Ranum 1980: Orest Ranum: *Artisans of Glory. Writers and Historical Thought in Seventeenth-Century France*. Chapel Hill 1980.
- Rath 2011: Stefan Rath: *Schloss Maisons. Landsitz René de Longueils und königliche maison de plaisance*. Diss. Univ. Bonn 2011, unter: <https://hdl.handle.net/20.500.11811/4860> [30.11.2021].
- Rau/Schwerhoff 2004: Susanne Rau/Gerd Schwerhoff (Hrsg.): *Zwischen Gotteshaus und Taverne. Öffentliche Räume in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Köln 2004.
- Regnier-Bonnissent 1996: Catherine Regnier-Bonnissent: *Le mythe de Psyché dans les arts décoratifs en France depuis la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle*. Diss. Univ. Toulouse-le Mirail 1996.
- Reinhardt 2001: Volker Reinhardt: Kreise stören. Kreise schlagen. Perspektiven römischer Elitenforschung. In: Reinhardt/Büchel 2001b, S. 11–27.
- Reinhardt/Büchel 2001a: Volker Reinhardt/Daniel Büchel: *Schnittpunkte und Schnittmengen. Kurie, Karrieren, Konkurrenzen. Diskussionsbericht und -auswertung*. In: Reinhardt/Büchel 2001b, S. 359–394.
- Reinhardt/Büchel 2001b: Volker Reinhardt/Daniel Büchel (Hrsg.): *Die Kreise der Nepoten. Neue Forschungen zu alten und neuen Eliten Roms in der frühen Neuzeit*. Bern 2001.

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Reinking 2008: Lars Reinking: Stein und Geist. Fürstbischöfliche Herrschaftsrepräsentation im rheinischen Residenzbau des frühen 18. Jahrhunderts. Essen 2008.
- Roberts 1998: William Roberts: The Baroque Style in Architecture and Poetry. Saint-Amant's Palais de la Volupté. In: Papers on French Seventeenth Century Literature XV/29 (1998), S. 639–655.
- Rose 2012: Dirk Rose: Die Verortung der Literatur. Präliminarien zu einer Poetologie der Lokalisation. In: Martin Huber / Constanze Baum (Hrsg.): Literarische Räume. Architekturen. Ordnungen. Medien. Berlin 2012, S. 39–58.
- Rose/Berve-Glauning 2012: Herbert Jennings Rose / Anna Elisabeth Berve-Glauning (Hrsg.): Griechische Mythologie. Ein Handbuch. München 2012.
- Rosenberg 1982: Pierre Rosenberg (Hrsg.): France in the Golden Age. Seventeenth-Century French Paintings in American Collections. New York 1982.
- Roth 1981: Oskar Roth: Die Gesellschaft der Honnêtes Gens. Zur sozioethischen Grundlegung des honnêteté-Ideals bei La Rochefoucauld. Heidelberg 1981.
- Röver 1977: Anne Röver: Bienséance. Zur ästhetischen Situation im Ancien Régime, dargestellt an Beispielen der Pariser Privatarchitektur. Hildesheim 1977.
- Ruvoldt 2004: Maria Ruvoldt: The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams. Cambridge 2004.
- Saba 1999: Guido Saba: Théophile de Viau. Un poète rebelle. Paris 1999.
- Saint-Sauveur 1926: Hector Saint-Sauveur: Vaux-le-Vicomte. Paris 1926.
- Salvi 2018: Claudia Salvi: Jean-Baptiste Monnoyer (Lille 1636 – Londres 1699) et le motif de la guirlande. In: Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles (2018), unter: <https://doi.org/10.4000/crcv.16022> [30.11.2021].
- Samoyault 1973/74: Jean-Pierre Samoyault: Le Nôtre et le jardin de la Reine à Fontainebleau en 1645–1646. In: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français (1973/74), S. 87–92.
- Sandtner 2010: Claudia Sandtner: Mobile Ausstattung am Hof der Este in Ferrara. Arazzi als Repräsentationsform des 15. und 16. Jahrhunderts. Diss. Univ. Stuttgart 2010, unter: <http://dx.doi.org/10.18419/opus-5353> [30.11.2021].
- Sarmant 2003: Thierry Sarmant: La république des médailles. Numismates et collections numismatiques à Paris du Grand Siècle au Siècle des Lumières. Paris 2003.
- Sauerländer 2006: Willibald Sauerländer: Herkules in der politischen Ikonographie. Zum Herkulesteppich in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. In: Willibald Sauerländer / Sabine Heym (Hrsg.): Herkules besiegt die lernäische Hydra. Der Herkules-Teppich im Vortragssaal der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. München 2006, S. 21–94.
- Saunders 1985: Stewart E. Saunders: Politics and Scholarship in Seventeenth-Century France. The Library of Nicolas Fouquet and the College Royal. In: Journal of Library

1.3 Literatur

- History 20 (1985), S. 1–24, unter: https://docs.lib.purdue.edu/lib_research/17/ [30.11.2021].
- Schapira 2003: Nicolas Schapira: Un professionnel des lettres au XVII^e siècle. Valentin Conrart. Une histoire sociale. Seyssel 2003.
- Schnapper 1988: Antoine Schnapper: Le géant, la licorne et la tulipe. Histoire et histoire naturelle. Paris 1988.
- Schnapper 1994: Antoine Schnapper: Curieux du Grand Siècle. Paris 1994.
- Schneider 2004: Pablo Schneider: Der Ort und die Vorstellung. Die Schloss- und Gartenanlage von Versailles im Spiegel zeitgenössischer Beschreibungen. In: Pablo Schneider / Moritz Wedell (Hrsg.): Grenzfälle. Transformationen von Bild, Schrift und Zahl. Weimar 2004, S. 191–217.
- Schneider 2005: Pablo Schneider: Die Mysterien der Herrschaft und die Dramatisierung der Wissenschaften. Das Parterre d'Eau-Vorhaben von Versailles. In: Martina Heßler (Hrsg.): Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit. Paderborn 2005, S. 153–178.
- Schneider 2011: Pablo Schneider: Die erste Ursache. Kunst, Repräsentation und Wissenschaft zu Zeiten Ludwigs XIV. und Charles Le Bruns. Berlin 2011.
- Schneider 2013: Pablo Schneider: Repräsentation oder Illustration. Die Ikonographie der Hundisburger Deckengemälde im Kontext der höfischen Wissenskultur. In: Berthold Heinecke / Hole Rößler / Flemming Schock (Hrsg.): Residenz der Musen. Das barocke Schloss als Wissensraum. Berlin 2013, S. 90–105.
- Schnurr 2009: Eva-Maria Schnurr: Religionskonflikt und Öffentlichkeit. Eine Medien-geschichte des Kölner Kriegs (1582–1590). Köln 2009.
- Scholl 2004: Dorothea Scholl: Von den »Grottesken« zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance. Münster 2004.
- Schröter 1977: Elisabeth Schröter: Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert. Hildesheim 1977.
- Schulten 1999: Holger Schulten: Französische Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Theorie und Entwicklung der Dekorationssysteme. Frankfurt am Main 1999.
- Schulze 1999: Margrit Christine Schulze: Geschichte und Methode der Restaurierung des Gartens von Vaux-le-Vicomte. Diss. FU Berlin 1999.
- Schütte 1997: Ulrich Schütte: Stadttor und Hausschwelle. Zur rituellen Bedeutung architektonischer Grenzen in der Frühen Neuzeit. In: Markus Bauer / Thomas Rahn (Hrsg.): Die Grenze. Begriff und Inszenierung. Berlin 1997, S. 159–176.
- Schütte 2003: Ulrich Schütte: Architekturwahrnehmung, Zeichensetzung und Erinnerung in der Frühen Neuzeit. Die architektonische Ordnung des »ganzen« Hauses. In: Harald Tausch (Hrsg.): Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung. Göttingen 2003, S. 123–149.

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Scott 1991: John Beldon Scott: *Images of Nepotism. The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*. Princeton 1991.
- Seeger 2004: Ulrike Seeger: *Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen. Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung*. Wien 2004.
- Segal/ Alen 2020: Sam Segal/ Klara Alen: *Dutch and Flemish Flower Pieces. Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century*. Leiden/ Boston 2020.
- Séré 2010: Daniel Séré: *La réception en France de la paix des Pyrénées*. In: Duchhardt 2010, S. 59–72, unter: <https://doi.org/10.13109/9783666100987> [30.11.2021].
- Siguret 1993: Françoise Siguret: *L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*. Paris 1993.
- Siple 1938: Ella S. Siple: *A Flemish Set of Venus and Vulcan Tapestries. I. Their Origin and Design*. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 73/428 (1938/11), S. 212–221.
- Siple 1939: Ella S. Siple: *A Flemish Set of Venus and Vulcan Tapestries. II. Their Influence on English Tapestry*. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 74/435 (1939/6), S. 268–278.
- Sittig 2010: Claudius Sittig: *Kulturelle Konkurrenzen. Studien zu Semiotik und Ästhetik adeligen Wetteifers um 1600*. Berlin 2010.
- Stein 2006: Petra Stein: *Lebensstile im Kontext von Mobilitätsprozessen. Entwicklung eines Modells zur Analyse von Effekten sozialer Mobilität und Anwendung in der Lebensstilforschung*. Wiesbaden 2006.
- Steinkamp 2007: Volker Steinkamp: *Die Affaire Fouquet und ihre literarische Rezeption*. In: *Romanische Forschungen* 119 (2007), S. 179–202.
- Stephan 2010: Peter Stephan: *Das obere Belvedere in Wien. Architektonisches Konzept und Ikonographie. Das Schloss des Prinzen Eugen als Abbild seines Selbstverständnisses*. Wien 2010.
- Strunck 2008: Christina Strunck: *Die Kontakte des Tedesco nach Frankreich. Johann Paul Schors Mitwirkung am ›Char d'Apollon‹ in Versailles, an der Kapelle des heiligen Ludwig in San Luigi dei Francesci und an der ›spanischen‹ Treppe in Rom*. In: Christina Strunck (Hrsg.): *Un regista del gran teatro del barocco. Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock. Akten des internationalen Studientages der Bibliotheca Hertziana. Rom 6.–7. Oktober 2003*. München 2008, S. 95–144.
- Tauber 2009a: Christine Tauber: *Translatio Imperii? Primaticcios Abguss des Laokoon in Fontainebleau*. In: Dorothee Gall/ Anja Wolkenhauer (Hrsg.): *Laokoon in Literatur und Kunst*. Bonn 2009, S. 201–227.
- Tauber 2009b: Christine Tauber: *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I*. Berlin 2009.
- Tellas 2021: Damien Tellas: *La décoration de l'hôtel de Lauzun*. In: Kolk 2021, S. 175–200.

1.3 Literatur

- Terreaux 2015: Clara Terreaux: La collection de tableaux de Nicolas Fouquet. La construction des apparences. Mémoire d'étude sous la direction d'Olivier Bonfait, École du Louvre 2015 [im Erscheinen: La construction des apparences. Les tableaux de la collection de Nicolas Fouquet (Mémoires de recherche de l'École du Louvre). Paris].
- Tervarent 1997: Guy de Tervarent: Attributs et symboles dans l'art profane. Genf 1997.
- Thimann 2002: Michael Thimann: Lügenhafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance. Göttingen 2002.
- Thommeret 1995: Loïc Thommeret: Du greffe à la mise en scène. Mme de Sévigné et le procès de Fouquet. In: Papers on French 17th Century Literature 43 (1995), S. 597–610.
- Thuillier 1993: Jacques Thuillier: Les dernières années de François Perrier (1646–1649). In: Revue de l'Art 99 (1993), S. 9–28.
- Thuillier 1999a: Jacques Thuillier (Hrsg.): Avec La Fontaine chez Fouquet. André Félibien à Vaux-le-Vicomte (1660–1661). In: Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine 11 (1999), S. 15–51, unter: https://www.persee.fr/issue/lefab_0996-6560_1999_num_11_1 [24.1.2022].
- Thuillier 1999b: Jacques Thuillier: Présentation. In: Thuillier 1999a, S. 15–26, unter: https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_1999_num_11_1_1029 [24.1.2022].
- Tillmann 2014: Annika Tillmann: Adel verpflichtet. Die Rhetorik bildkünstlerischer Innenausstattungen. Venezianische Adelspaläste um 1700 im Kontext von Statuskonkurrenz. Hamburg 2014.
- Tischer 2010: Anuschka Tischer: Der französisch-spanische Krieg 1635–1659. Die Wiederentdeckung eines Wendepunkts der europäischen Geschichte. In: Duchhardt 2010, S. 5–22, unter: <https://doi.org/10.13109/9783666100987> [30.11.2021].
- Titcomb 1967: Eleanor Titcomb: Introduction. In: La Fontaine 1967, S. 1–46.
- Triboulet 1991: Raymond Triboulet: Gaston de Renty 1611–1649. Un homme de ce monde, un homme de Dieu. Paris 1991.
- Tsai 2010: Min-Ling Tsai: Giovanni Benedetto Castigliones biblico viaggio patriarcale. Genere minore oder istoria? Pastorale Motivik als Mittel zur Darstellung der Gattungsproblematik. Frankfurt am Main 2010.
- Tzonev 1977: Stoyan Tzonev: Le financier dans la comédie française sous l'ancien régime. Paris 1977.
- Veblen 1994: Thorstein Veblen: The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions. Mineola, New York 1994 [1. Edition 1899].
- Vittet/Lavergnée 2010: Jean Vittet/Arnauld Brejon de Lavergnée (Hrsg.): La collection de tapisseries de Louis XIV. Dijon 2010.
- Vivien 2006: Béatrice Vivien: Le cabinet aux Miroirs. In: Bulletin de la Société des Amis du Château de Maisons 1 (2006), S. 73–84.
- C. de Vogüé 2008: Cristina de Vogüé: Souvenirs gourmands de Vaux-le-Vicomte. Paris 2008.

1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- P. de Vogüé 2008: Patrice de Vogüé: Vaux-le-Vicomte. Mémoire d'un chef-d'œuvre. 1875–2008. Paris 2008.
- Vollkommer 1987: Rainer Vollkommer: Herakles. Die Geburt eines Vorbildes und sein Fortbestehen bis in die Neuzeit. In: *Idea* 6 (1987), S. 7–29.
- Vouhé 2011: Grégory Vouhé: La sculpture moderne à Richelieu. In: *Ausst. Kat. Cinisello Balsamo* 2011, S. 109–113.
- Wagner 2002: Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München 2002.
- Wailly 1857: Natalis de Wailly: Mémoire sur les variations de la livre tournois depuis le règne de Saint Louis jusqu'à l'établissement de la monnaie décimale. Paris 1857.
- Warncke 1997: Carsten-Peter Warncke: Der Raum der Geselligkeit. Die Lage von Sala grande und großem Salon im frühneuzeitlichen Herrschaftsbau. In: Wolfgang Adam (Hrsg.): *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitaler*, Bd. 1. Wiesbaden 1997, S. 155–180.
- Wasserbäch 2017: Stefan Wasserbäch: Machtästhetik in Molières Ballettkomödien. Tübingen 2017.
- Wassilowsky 2010: Günther Wassilowsky: Werte- und Verfahrenswandel bei den Papstwahlen in Mittelalter und Früher Neuzeit. In: Christoph Dartmann/Günther Wassilowsky/Thomas Weller (Hrsg.): *Technik und Symbolik vormoderner Wahlverfahren*. München 2010, S. 139–182.
- Watts 1980: Derek A. Watts: *Cardinal de Retz. The Ambiguities of a Seventeenth-Century Mind*. Oxford 1980.
- Weber 1981: Gerold Weber: Charles Le Brun »Receuil de divers desseins de fontaines«. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 32 (1981), S. 151–181.
- Weber 1985: Gerold Weber: *Brunnen und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter von Louis XIV. Mit einem typengeschichtlichen Überblick über die französischen Brunnen ab 1500*. Worms 1985.
- Weddigen 2006: Tristan Weddigen: *Raffaels Papageienzimmer. Ritual, Raumfunktion und Dekoration im Vatikanpalast der Renaissance*. Emsdetten 2006.
- Weichenhan 2004: Michael Weichenhan: »Ergo perit coelum...«. Die Supernova des Jahres 1572 und die Überwindung der aristotelischen Kosmologie. Stuttgart 2004.
- Weiland-Pollerberg 2004: Florian Weiland-Pollerberg: *Amor und Psyche in der Renaissance. Medienspezifisches Erzählen im Bild*. Petersberg 2004.
- Weil-Curiel 2001: Moana Weil-Curiel: *Recherches sur Louis Hesselin (1602–1662), ses résidences et ses collections*. Diss. EPHE Paris 2001.
- Wilhelm 1963: Jacques Wilhelm: *Les décorations de l'hôtel de la Rivière. Nouveaux documents*. In: *Bulletin du Musée Carnavalet* 16/2 (1963), S. 2–19.
- Wirth 2010: Stanislas Wirth: *La galerie de la Reine, dite de Diane*. In: *Ausst. Kat. Paris* 2010, S. 63–81.

1.3 Literatur

Zehnpfennig 1979: Marianne Zehnpfennig: »Traum« und »Vision« in Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts. Hannover 1979.

Ziegler 2010: Hendrik Ziegler: Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik. Petersberg 2010.

2 ABBILDUNGSNACHWEISE UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

2.1 Abbildungsnachweise

Abb. 1, 2, 5, 6, 8, 9, 10, 22, © Château de Vaux-le-Vicomte
29, 31, 40, 44, 45, 47, 48

Abb. 3, 7, 13, 14, 17, 18, Archiv der Autorin/ © Marion Müller
19, 23, 24, 25, 28, 30, 32,
33, 36, 37, 38, 41, 42, 45

Abb. 4 © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado
Abb. 11 © Cecilia Heisser / Nationalmuseum Stockholm 2011
Abb. 12 aus: Cordey 1924, S. 26. © Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin
Abb. 15 © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michèle Bellot
Abb. 16 © Erik Cornelius / Nationalmuseum Stockholm 2006
Abb. 20 © Ville de Grenoble / Musée de Grenoble – J. L. Lacroix
Abb. 21 © Cecilia Heisser / Nationalmuseum Stockholm
Abb. 26 © Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin
Abb. 27, 43 © Musée Carnavalet / Roger-Viollet
Abb. 34, 35 © Sandrine Lely
Abb. 39 © RMN-Grand Palais / Gérard Blot / Hervé Lewandowski
Abb. 46 © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Philipp Bernard
Abb. 49 © Jacques Perrodin
Abb. 50 © Ministère de la Culture – Médiathèque de l'architecture et du
patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / Service photographique

2.2 Abkürzungsverzeichnis

Arch. nat. Archives nationales
BnF Bibliothèque nationale de France
Ms. Fr. Manuscrits Français
Ms. It. Manuscrits Italiens
POP Plateforme ouverte tu patrimoine, Ministère de la Culture, France

3 VERZEICHNIS DER WICHTIGSTEN AUF FRANZÖSISCH GENANNTEN MÖBELTYPEN

ameublement – Ein *ameublement* beschreibt ein durch Material und Stoffe zusammenhängendes und homogenes Mobiliar, meist bestehend aus einem Bett mit unterschiedlichen Sitzmöbeln.

carreau – Stuhlkissen, das meist für einen *tabouret* oder einen *siège pliant* verwendet, aber auch direkt auf den Boden gelegt wurde.

chaise – Stuhl mit Rückenlehne, teilweise mit Armlehnen oder -stützen. Ähnlich wie der Begriff des *siège* wurde jener der *chaise* im 17. Jahrhundert auch als Oberbegriff für Sitzmöbel verwendet.

chaise percée – Stuhl mit runder Öffnung in der Sitzfläche, der als Toilettenstuhl genutzt wurde.

chandelier – Kandelaber, Kerzenleuchter.

fauteuil – Sessel mit Rückenlehne und Armlehnen oder -stützen, üblicherweise gepolstert. In den Formen und verwendeten Materialien existierte eine hohe Bandbreite; zudem entwickelten sich funktional spezifische Typen.

guéridon – Kleiner Tisch mit einem einzigen Fuß und einer meist runden oder ovalen Tischplatte. Das Fußgestell besteht oft aus einer Säule auf einem Dreifuß oder auf einem Sockel. Der *guéridon* wurde insbesondere für das Aufstellen von Leuchtmitteln, aber auch als Beistell- oder Schreibtisch genutzt.

pérroquet – Stuhl mit Rückenlehne, der sich für einen einfachen Transport zusammenklappen ließ.

siège pliant oder *ployant* – Stuhl ohne Rückenlehne und mit x-förmigen Beinen, der sich für einen einfachen Transport zusammenklappen ließ. Manchmal wurde er durch ein Sitzkissen (*carreau*) ergänzt.

3 Verzeichnis der wichtigsten auf Französisch genannten Möbeltypen

tabouret – Niedriger Hocker ohne Arm- oder Rückenlehne, manchmal mit gepolsterter Sitzfläche oder Sitzkissen (*carreau*) ausgestattet. Ein *tabouret* konnte als Sitzmöbel oder zur Ablage der Füße dienen und zusammenklappbar sein.

tapis – Fußteppich.

tapis de table – Überwurf aus variierenden Stoffen zum Bedecken eines Tisches. Größe und Form des *tapis de table* waren meist an das Möbelstück angepasst, zu dem er gehörte; er konnte dann nicht anderweitig verwendet werden.



Rudolstädter
Arbeitskreis
zur
Residenzkultur

5

HÖFISCHE KULTUR INTERDISZIPLINÄR. Schriften und Materialien
des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur (HKi).

Der 1661 beginnenden Alleinherrschaft König Ludwigs XIV. ging in Frankreich eine Phase intensiver baulicher Aktivität in Kreisen aufgestiegener Staats- und Finanzeliten voraus. Zu den wichtigsten der insbesondere im Pariser Umland entstandenen Anwesen zählt das für Nicolas Fouquet erbaute Schloss von Vaux-le-Vicomte, welches hier als Fallstudie für die Wechselwirkung zwischen sozialer Mobilität und Kunst dient. Der Band nimmt die unter der Federführung von Charles Le Brun zwischen 1657 und 1661 entstandene Ausstattung von Schloss und Garten in den Blick und stellt diese in den Kontext vergleichbarer Bau- und Ausstattungsprojekte der Zeit.



UNIVERSITÄT
HEIDELBERG
ZUKUNFT
SEIT 1386

ISBN 978-3-96822-067-3



9 783968 220673